BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

العدد الرابع - ٢٠٠٩

حولية سنوية مُحكمة تصدر عن مكتبة الإسكندرية، مركز الخطوط

ISSN 1687-8280

Issue No.4-2009

Scientific refereed annual journal issued by the
Bibliotheca Alexandrina, Calligraphy Center

ISSN 1687-8280

# Abgadiyat

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

**العـــدد الرابع – ٢٠٠٩**

**حولية سنوية مُحكمة تصدر عن مكتبة الإسكندرية، مركز الخطوط**

---

العـــدد الرابع - ٢٠٠٩

**مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة– أثناء النشر (فان)**

أبجديات. –ع٤ (٢٠٠٩)– . – الإسكندرية : مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٩ ©.

مج. ؛ سم.

سنوي

"حولية سنوية محكمة تصدر عن مركز الخطوط، مكتبة الإسكندرية"

١. الأبجدية –– دوريات. ٢. الخط –– تاريخ –– دوريات. ٣. النقوش –– تاريخ –– دوريات.

أ– مكتبة الإسكندرية. مركز الخطوط.

ديوي –٤١١,٠٩– ٢٠٠٦٣٠٧٨٧٢

ISBN 978-977-452-145-4

ISSN 1687-8280



**طبع بالشركة المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع (المطبعة الأمنية) – جمهورية مصر العربية**

**١٠٠٠ نسخة**

# الهيئة الاستشارية

# المحتـــوى

# قـــواعد النشـــــــر

## التقديم الأولي للمقالات

تقدم المقالات من ثلاث نسخ ليتم تقييمها ومراجعتها، ويتم في ذلك اتباع قواعد النشر المنصوص عليها في Chicago manual of Style مع إدخال بعض التعديلات التي ستذكر فيما يلي:

## التقديم النهائي للمقالات

- يقدم النص النهائي بعد إجراء التعديلات التي تراها لجنة المراجعة العلمية وهيئة التحرير، على قرص ممغنط، مع استخدام برنامج الكتابة MS Word وبنط ١٢ للغات الأجنبية، وبنط ١٤ للغة العربية.
- تقدم نسخة مطبوعة على ورق A4، أو ورق Standard American، وتكون الكتابة على أحد الوجهين فقط، وتترك مسافة مزدوجة بين السطور وهوامش كبيرة، مع عدم مساواة الكلام جهة الهامش الأيسر.
- يراعى عدم استخدام أنماط متعددة وأبناط مختلفة الحجم.
- لا تستخدم ألقاب مثل .Dr أو .Prof سواء في داخل النص أو الحواشي أو عند كتابة اسم المؤلف.
- تكون جميع الأقواس هلالية مثل: (   ).
- تستخدم علامات التنصيص المفردة دائمًا مثل: ‘   ’.
- يجب تجنب استخدام العلامات الحركية عند كتابة كلمات عربية باللغة الإنجليزية.
- تكتب أرقام القرون والأسرات بالحروف مثل القرن الخامس، الأسرة الثامنة عشرة.
- تستخدم الشرطة الصغيرة بين التواريخ أو أرقام الصفحات (١٢٠-١٣٠).

## البنط

- يتم تزويد هيئة التحرير بأي نوع من الخط غير القياسي أو غير التقليدي على قرص ممغنط منفصل.

## الحواشي السفلية

- تكتب الحواشي كحواش ختامية في صفحات مستقلة ملحقة بالنص، وتترك مسافة مزدوجة بين السطور.
- تكون أرقام الحواشي مرتفعة عن مستوى السطر ولا توضع بين قوسين.
- لا يتضمن عنوان المقال أية إشارة إلى حاشية، وإذا كان هناك احتياج لإدراج حاشية بغرض تقديم الشكر وما إلى ذلك يوضع في العنوان علامة النجمة × وتكون قبل الحاشية قبل رقم ١.

## الملخص

- يقدم ملخص (بحد أقصى ١٥٠ كلمة) وذلك في مقدمة المقال، ويستخدم الملخص في استرجاع المعلومات ويكتب بحيث يمكن فهمه إذا ما تمت قراءته منفصلاً عن نص المقال.

## الاختصارات

- بالنسبة لاختصارات أسماء الدوريات والحوليات يتبع في ذلك اختصارات

Bernard Mathieu, *Abréviation des périodiques et collections en usage à l'IFAO*, 4ème éd. (Cairo, 2003).

ويمكن الحصول عليها من الموقع: www.ifao.egnet.net

• يمكن استخدام الاختصارات الخاصة بعد أن تذكر بالكامل في العناوين التي يشار إليها كثيرًا في المقالات الفردية، ويمكن أيضًا استخدام الصيغ المقبولة (المتعارف عليها)، مثل القاموس الطوبوغرافي Moss & Porter يكتب PM (بخط غير مائل). وتكتب المراجع الأخرى كالآتي:

مقال في دورية يُكتب المرجع لأول مرة

J.D. Ray, 'The Voice of Authority: Papyrus Leiden I 382', *JEA* 85 (1999), 190.

وإذا تكرر يُكتب:

Ray, *JEA* 85, 190.

مقال أو فصل في كتاب لعدة مؤلفين

Mathieson, 'Magnetometer Surveys on Kiln Sites at Amarna', in B. J. Kemp (ed.), *Amarna Reports* VI, *EES Occasional Publications* 10, (London, 1995), 218-220

وإذا تكرر يُكتب:

Mathieson, in Kemp (ed), *Amarna Reports* VI, 218-220.

مثال آخر:

A.B. Lloyd, 'The Late Period, 664-323 BC', in B.G. Trigger, B.J. Kemp, D. O'Conner and A.B. Lloyd, *Ancient Egypt. A Social History*, 279-346, (Cambridge, 1983), 279-346

وإذا تكرر يُكتب:

Lloyd, in Trigger, *et al.*, *Ancient Egypt. A Social History*, 279-346.

## الكتب العلمية

E. Strouhal, *Life in Ancient Egypt*, (Cambridge, 1992), 35-38.

وإذا تكرر يُكتب:

Strouhal, *Life in Ancient Egypt*, 35-38.

مثال آخر:

D.M. Baily, *Excavations at el-Ashmunein*, V. *Pottery, Lamps and Glass of the Late Roman and Early Arab Periods*, (London, 1998), 140.

وإذا تكرر يُكتب:

Baily, *Excavations at el-Ashmunein*, V. 140.

## المراجع العربية

عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة، (القاهرة، 1998)، 92.

وإذا تكرر يُكتب:

عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة، 96-94.

## سلسلة المطبوعات

W.M.F. Petrie, *Hyksos and Israelite Cities*, *BSAE* 12 (London, 1906), 37 pl. 38. A, n° 26.

وإذا تكرر يُكتب:

Petrie, *Hyksos and Israelite Cities*, 37 pl. 38. A, n° 26.

## الرسائل العلمية

Joseph W. Wegner, *The Mortuary Complex of Senwosrt III: A Study of Middle Kingdom State Activity and the Cult of Osiris at Abydos* (Ph.D. Diss., University of Pennsylvania, 1996), 45-55.

وإذا تكرر يُكتب:

Wegner, *The Mortuary Complex of Senwosrt III*, 45-55.

## الوسائل الإلكترونية

- عند الإشارة إلى مادة علمية موجودة في موقع على الإنترنت يفضل الإشارة إلى النسخة المطبوعة، فإذا لم تتوفر هذه المعلومات، لابد من ذكر معلومات كافية عن الموقع حتى يتمكن القارئ من مطالعته بسهولة، مثل:

http://www.mfa.org/artemis/fullrecord.asp?oid=36525&did=200

أو يمكن الإشارة إليها بطريقة أفضل، انظر acc.19.162 في www.mfa.org/artemis

- عند الإشارة إلى دوريات على الإنترنت أو أسطوانات (CD)، انظر الفصل الخاص بهذا في كتاب:

Chicago Manual of Style.

- لابد من ذكر الحروف الأولى من اسم الكاتب وتفاصيل النشر الأخرى، بما في ذلك عنوان المقال بالكامل واسم السلسة ورقم الجزء عند الإشارة إليه للمرة الأولى، أما بعد ذلك فقط فيذكر اسم العائلة ويذكر العنوان باختصار، ويجب تجنب استخدام مصطلحات مثل: ibid, op.cit, loc.cit، كما تجب الإشارة إلى رقم الصفحة بالتحديد وليس فقط إلى المقال ككل.

## الصور

- تقدم الصور والأشكال ممسوحة مسحًا ضوئيًّا بدقة 300 نقطة على الأقل، وتكون الصور محفوظة في ملفات نوع TIFF.
- لا يزيد حجم الصور عن ثلث حجم البحث.
- تقدم الصور على (CD) منفصل، ولا ترسل بالبريد الإلكتروني.

## تعليقات الصور والأشكال

- لابد من التأكد من صحة التعليقات وأن تكتب في ورقة منفصلة وتكون المسافة بين السطور مزدوجة، وتقدم على قرص ممغنط مع النسخة النهائية للمقال.
- لابد أن تحمل الصور والرسومات المقدمة للنشر اسم الكاتب، ورقم الصورة، أو الشكل مكتوبًا بوضوح على الخلفية أو على (CD).

## حقوق الطبع

- تقع المسئولية على كاتب المقال في الحصول على تصريح باستخدام مادة علمية لها حق الطبع، وهذا يشمل النسخ المصورة من مواد تم نشرها من قبل.
- أصول الأبحاث والمقالات التي تصل إلى الحولية لا ترد أو تسترجع سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترفق مع البحث سيرة ذاتية مختصرة عن الكاتب.

## للمزيد يرجى الإطلاع على:

http://www.bibalex.com/calligraphycenter/abgadiyat/static/home.aspx

# الافتتاحيـــــة

كان إصدار حولية علمية مُحكمة يمثل تحديًا كبيرًا لمركز دراسات الخطوط والكتابات الذي أدهش الأوساط العلمية الدولية، والإقليمية، والمحلية بقدرته على إصدار مجلة ذات ثقل علمي وأكاديمي لا يختلف عليه اثنان.

ولعل الباحث المتخصص الذي يطالع الدوريات العلمية الدولية يجد أن حولية «أبجديات» هي الدورية الوحيدة على المستوى الدولي التي تنشر أبحاثًا بثلاث لغات مختلفة وهي: العربية، والإنجليزية، والفرنسية. ولعل خطابات التهنئة والمباركة والتحفيز التي وصلت إلى «أبجديات» هي خير دليل على المستوى العلمي المتقدم التي وصلت إليه المجلة. ولعل سعادتي قد بلغت ذروتها حين اعتمدت حولية «أبجديات» للترقيات الأكاديمية من قبل المجلس الأعلى للجامعات، وهو ما يحقق رسالة المكتبة كونها مركزًا متميزًا للتعلم.

ويمثل العدد الرابع من حولية «أبجديات» استمرارًا لرسالة المكتبة في نشر وإتاحة المعرفة للجميع، وقد تجلت هذه الرسالة في هذا العدد بالأخص الذي يضم أبحاثًا علمية عكف الباحثون من مختلف التخصصات العلمية على إخراجها بالجودة العلمية التي تميزت بها إصدارات مكتبة الإسكندرية. فتلك الإصدارات تمر بمرحلة تحكيم علمي دقيق، ومراجعة لغوية، وتصميم علمي يعبر عن مضمون المحتوى العلمي.

أخيرًا، أود أن أدعو كل المتخصصين في مجال النقوش، والكتابات، والخطوط، واللغات للمساهمة بأبحاثهم في حولية أبجديات، وبالضرورة المتخصصين من الجامعات المصرية الذين يمثلون عاملاً محوريًا في استكمال مسيرة «أبجديات».

**إسماعيل سراج الدين**

مدير مكتبة الإسكندرية

# دور الكلمة الخلاقة في الفكر الديني المصري القديم

# The Role of Creative Words in Ancient Egyptian Religious Thought

هدى عبد الله قنديل

**Abstract**

This paper presents an analytical study of the role of creative words in ancient Egyptian religious thought. Magic was considered to be a creative word. Also, the word of God was penetrative; because the world was created by seven words spoken consecutively by the creator, and every word spoken by the gods was considered to be penetrative. Puns were among the most preferable expressions by the gods, as any sentence or expression used by the god -concerning a given place or creature- gave it a name and, subsequently, a concrete reality; and this was one of the ways often used by the creator. A certain reality emerged from every oral conversation spoken by the gods, whoever they were. Similar to words, writing entailed a magical power.

Knowing the power of the word, the god Djhwty is able to transfer anything into any image he wanted. Djhwty is not the real creator, but he works on the permanence of knowledge, as he was considered the gods' memory which records words and allows the creator himself to be aware of all the existence. While the creator knows about the future, Djhwty gained a non mistaken vision from this knowledge thanks to his records. The exchange of knowledge between him and the god of gods made him an intermediary between godly knowledge and the knowledge that he suggests and the one he takes.

Djhwty is not only the deity that 'has the powerful insight' (*si3*), but also which 'knows everything' (*rḫ*), as he receives the former and transmits the latter. And he who records, saves and spreads the knowledge between gods and humans. Finally, writing is considered to be the medium for such transmission, *i.e.* a means of transmitting the knowledge (*rḫ*).

يتناول هذا البحث دراسة تحليلية لدور الكلمة الخلاقة في الفكر الديني المصري القديم، وسوف تتناول الدراسة الآتي:

- السحر كلمة خلاقة
- الكتابة والكلمة المنطوقة
- مفهوم *si3*، *rḫ*
- فعالية أمر الإله
- معرفة جحوتي بقوة الكلمة الخلاقة

**السحر كلمة خلاقة**

فقد اعتبر السحر كلمة خلاقة، وكلمة الإله نافذة فقد خلق العالم بواسطة سبع كلمات متتالية نطق بها الخالق،[١] هذا ويمثل مبعوثو الإلهة سخمت الإلهة المدمرة، الكلمات التي نطق بها الخالق عند بداية الخلق، بل وأيضًا السهام السبعة التي تقذف بها الإلهة سخمت ضد الأعداء الكونية.[٢] وعملت هذه الكلمات في البداية على تكوين الأراضي،[٣] وأصبحت كائنات ذات وضع خاص شأنها كشأن كافة الكائنات التي ساعدت الخالق في النشأة الأولى للعالم، فقد كان من المقدر لها أن تموت ويبدو أنها قد سُجِنت بداخل صندوق،[٤] ومجرد النطق ثانيًا بالكلمات الخلاقة، يشكل خطورة وربما يجر في أعقابه نهاية العالم.[٥]

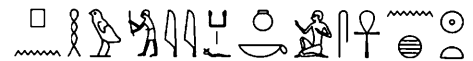
فكل ما تنطق به الآلهة يعتبر خلاقًا ومن أكثر ما تفضله من أساليب التعبير، هو ما يسمى بالتلاعب بالألفاظ، فإن جملة ما أو صيغة ما يستعين بها هذا الإله بخصوص أحد الأماكن أو أحد الكائنات تضفي عليها اسمًا وبالتالي واقعًا ملموسًا.[٦] وهذه هي إحدى وسائل الخلق التي يستخدمها الخالق كثيرًا.[٧] ومهما تنوعت الآلهة، فإن كل حديث شفهي تتحدث به الآلهة تنبثق منه حقيقة مضمونة، فلقد استطاع حور أن يثأر لأبيه[٨] لأن أوزير قد قام حرفيًّا بخلق هذه الوظيفة عندما نطق بها في لحظة استيقاظه من سبات الموت بعد إتمام شعائر التحنيط.[٩] ومن خلال أسطورة حور، يلاحظ أن كل حركة تهيئ لتعليق شفهي، وبالتالي تنبثق منها الأماكن والممثلون لشعيرة حور وكذلك أدواتها المقدسة الأساسية. وبصفة عامة يكفي الأمر مجرد الإشارة لحدث ما فيحدث بالفعل[١٠] وبذلك فان السب أو التهديد يتضمنان في ثناياهما حقيقة ما تبحث عن التجلي ومن يوجهها إليه يقع بالفعل فريسة لما حكم عليه بواسطة الكلمة،[١١] فالكلمة تصبح بمثابة سلاح يسمح بقهر الأعداء أو تدميرهم. ولاشك أن ذلك يبدو مؤكدا بالنسبة لجحوتي[١٢] ولكنه حقيقي أيضًا بالنسبة لبعض الآلهة الأخرى ذات المزاج الأكثر عنفا مثل 'ست'، فيكفي أنه من خلال كلامه، يؤكد مدى قوته للعدو الماثل أمامه، فيتلاشى هذا العدو[١٣] وبصوته الذي يشبه غالبًا قصف الرعد يستطيع أن يروض الأكثر خطورة والأكثر تمردا مثل البحر في حالة هياجه.

ويعتبر السحر طاقة تفعل فعلها تلقائيًا وفي الحال، ولا تتطلب وسيطًا أو ناقلاً معينًا لنفاذها، فحينما تصدر كلمة الإله الخلاقة يكفل السحر بأن يصبح حقيقة واقعة. وفي نشيد لآمون عن إله الشمس'رع' أنه أمر فأتت الآلهة إلى الوجود[١٤] لهذا السبب يعتبر السحر الذي يجسد في الإله 'حكا' *'Ḥk3'* على إنه إحدى القوى المساعدة الثلاثة التي تقف بجانب إله الشمس، وترافقه دائمًا في مسيرته وتساعد الإله الخالق في تخطيط وتنفيذ عملية الخلق وهي 'سيا' 𓋴𓄿 *'si3'* نفاذ البصيرة في تخطيط العمل و'حو' *'Ḥw'* النطق الخلاق أو الكلمة الخلاقة التي نطق بها الإله بتاح وفقا لنظرية 'منف' في تفسير نشأة الخلق، واعتبر 'حو' الممثل للأمر الإلهي للخالق و'حكا' *'Ḥk3'* 'السحر' الذي يخرج العالم للوجود من الكلمة الخلاقة، ويظهر الثلاثة ككائنات مقدسة في شكل إنسان كما يحدث عندما يصاحبون إله الشمس في رحلته عبر السماء وفي العالم الآخر، ويؤدي كل من 'حو' و'حكا' دورًا نشيطًا وفعالاً منذ وقت مبكر في نصوص التوابيت

والتي يهزمون فيها الثعبان العدو اللدود لإله الشمس لكي يظهر ثانية بدون عائق معارض في الأفق[١٥] فـ'سيا' الممثل للعلم المتكامل و'حو' الممثل لانبثاق الصوت الخلاق و'حكا' الذي يجسد المعرفة الشخصية لدى الإله ويعتبر كل من 'سيا' و'حو' و'حكا' بمثابة المرافقين المعتادين لسيد الآلهة أي التجسيد لقواه الخلاقة الأساسية[١٦] وبوجودهم يبشرون بأن كل مطلع شمس هو بمثابة خلق للعالم وهذا التشكيل الفوري للأشياء بناء على كلمة الأداة الخلاقة تتم بواسطة هذه الطاقة السحرية، والتي لولاها لما أمكن خلق العالم، ولقد قام Zandee بتجميع مجموعة من الفقرات التي تشير في النصوص إلى كلمة الأداة الخلاقة وأثرها[١٧] وفي نصوص التوابيت والتي تظهر فيها الفكرة في أغرب صورها، فيقال:

*sḫpr.n.i ḥꜥw.i m ꜣḫw.i*

خلقت جسدي بأخلاقياتي (نورانياتي)

إن الإله الخالق قد خلق جسده بنورانياته السحرية[١٨] وفي فقرة أخرى من نصوص التوابيت:

*Pn ḥwy kꜣ.f ink sꜥnḫ psḏt imy ḫsf n nṯr*

'هذا هو الذي يسيطر على قرينه إنني الذي أحيا التاسوع، هذا الذي تتجسد فيه حماية الآلهة'.[١٩] إن هذا الموضوع الخاص بالإله 'حكا' '*Ḥkꜣ*' ، هو جزء من صيغة تحت عنوان 'من أجل التحول إلى 'حكا' '*Ḥkꜣ*' ولاشك أن 'حكا' هنا تعتبر بمثابة تلاعب بالألفاظ ولكن بالنسبة للمصريين فهناك صلة مباشرة بين الكلمة والشيء ولذلك يجب أن يؤخذ ذلك بحرص، فهذه الفقرة مثل غيرها توضح السمة الدفاعية أساسًا التي تلجأ إليها الآلهة والبشر. ويعتبر 'حكا' '*Ḥkꜣ*' هو الحامي لأوامر رب الآلهة إبان فترة الخلق، وعلى هذا فإن 'حكا' '*Ḥkꜣ*' يعمل على توافر حسن الأداء والدفاع عن الخلق، فالسحر يسبق عملية الخلق[٢٠] وفي نصوص التوابيت كان السحر أولاً وقبل كل شيء إيمانًا مطلقًا بالقوة الخلاقة للصوت بمجرد النطق باسم، كان يخلق ذلك المخلوق أو الشيء.

وقد جعلت النصوص المصرية القديمة أن كلمة 'حكا' تعني قوة، وهي تستخدم في نصوص الأهرام[٢١] نظيرًا لكلمة *ꜣt* التعبير الآخر للقوة، وفي الساعة العاشرة من كتاب البوابات تظهر المعبودات ذات الصفات البشرية ممسكة شباكًا في يديها لتستعمل 'السحر' الموجود فيها وعليها، لتحمي إله الشمس، وترد عدوه 'عبب' خائبًا ويظهر هنا مجال حقيقي للقوة التي جعلت مرئية في صورة شباك ومملوءة بطاقة 'السحر' الخفية، ولكنها قوية فعالة. والطاقة من هذا النوع يمكن تصويرها على أنها مادة أو جوهر، حيث يمكن القول بأن السحر قد تم بلعه أو أكله أو أنه في الجسم[٢٢] كما أن السحر في نطاق الكلمة الإلهية، فعال بشكل مستمر، يعمل على إحياء الموتى خلال العبور الليلي إلى العالم الآخر بمركب الإله الخالق المصاحب لمعاونيه. وهذه القوة الأولية لا تجعل عملية الخلق ممكنة فقط ولكنها في أيدي أو على الأصح أفواه أغلب المعبودات التي تساعد على صيانة وجودها. ويعج العالم السفلي بالكائنات التي تعيش من هواء أفواهها[٢٣] أو من خلال تكرار الكلمة الخلاقة لإله الشمس، وهنا يتحقق فورًا سحر الكلمة الخلاقة مرة ثانية. وفي أسطورة حور، تحمي 'إيزة' بسحرها 'حور' الطفل من أعدائه، وتشارك مع معبودات أخري في سحر 'عبب' فهي بوقوفها في مقدمة مركب الشمس (كتاب ما هو في العالم الآخر، الساعة السابعة) تسحره ويضرب السحر عدو الآلهة كومضة الضوء وتحرمه من حواسه ولا يستطيع أن يجد نفسه وتدمره بسهولة[٢٤] ويبدو أن السحر هنا سلاح الآلهة التي تباغت العدو فتبطل هجومه، وبذلك تضمن الحماية والأمن للنظام المهدد دائمًا، كما

أن قوى الفوضى والتشوش قبل الخلق لن تتم هزيمتها بالكامل، ولكنها تثير مقاومة مستمرة تحاربها الآلهة في السماء والعالم السفلي وعلى الأرض بيد الملك وبتعبير أدق فان أقوى الأسلحة وهو الطاقة الخلاقة للسحر لن تتيسر إلا للآلهة ولذلك لابد أن يقوم الساحر على الأرض بدور معبود كي يفسد هذه القوة القوية الخطرة ويملك الملك الذي يلعب دور الإله الخالق على الأرض –بحكم وظيفته– القوة السحرية للفظ الخلاق في خدمة نفسه آليًا فيفرض إرادته على البلاد البعيدة من خلال القوة السحرية لكلمته في شعائره وطقوسه[٢٥] فانعكاس القوى السحرية تأخذ مظهرها من خلال عمل أو كلمة، ولكن الكلمة– خاصة صيغة الأمر– تملك قوتها السحرية والنطق بها يرجع أثره إلى عالم ما فوق الطبيعة، وهذا هو السبب في أن الكلمات الطيبة كانت مطلوبة بينما الشريرة منها كاللعنات يتعين على الأبرار تجنبها.[٢٦]

### الكتابة والكلمة المنطوقة

تسمى الكتابة الهيروغليفية باسم 'الكتابة المقدسة'، ويعمل ذلك على تحديد وضعها، فالكتابة لا يمكن أن تستقل عن الكلمة المنطوقة، حيث إنه يعتبر بمثابة أحد استنساخاتها[٢٧] فالكتابة ليست سوى تجسيد للعالم وبواسطتها تستطيع الآلهة أن تكون المحفوظات الخاصة بالأحداث المهمة. فعلى سبيل المثال سجل بكل عناية[٢٨] كل ما يتعلق بالنزاع بين 'حور' و'ست' ولهذا السبب، لا يمكن أن يوجد في عالم الآلهة أية كتابات خيالية، فإن نفس علامات الكتابة تعد بصمات لكل ما يتضمنه الخلق فكل كائن من الكائنات وكل شيء من الأشياء قد استخدم كعلامات للكتابة. وتعتبر الكتابات الإلهية مهما تنوعت بمثابة انبعاث من رع وكإجابات تتم عن إرادة سيد الآلهة[٢٩] كما أن وضع قائمة بالعلامات هو مثابة قائمة بما خلق، وربما وضع جحوتي بيانا بهذه البصمات وكان يستطيع أن يحصيها[٣٠] هذا وقد تضمنت الكتابة ما تضمنته الكلمة من قوة سحرية.

### مفهوم الـ 'سيا *si3*' و الـ 'رخ *rḫ*'

يعتبر جحوتي الوسيط الذي يعرف القراءة أي الذي يمكنه أن يحول الكتابة إلى كلمات[٣١] وبالتالي يرجعها إلى أصلها، إلى قوتها الأولى وبذا فهو يعمل على تقليل التعارض بين كلمة *rḫ* وكلمة *si3* ولكنه يعمل أيضًا على ضمان تناقلها، فالـ'سيا' هي معرفة إلهية خلاقة، أما الـ'رخ' هي تقنية وممارسة فالـ'سيا' تعمل باعتبارها حدسًا مطلقًا لا يمكن أن يكون بمثابة علم منطقي، أما الـ'رخ' فيستلزم أسلوبًا لتعريف المعاني المجردة، مما يستلزم الاستعانة بالكلمة المنطوقة ثم المكتوبة، وهي من العناصر التي تضفي عليه سمته الخاصة أي إمكانية التناقل، ومن خلال تصفية الكلمة والمكتوب يمكن التوصل إلى 'سيا' في إطار 'رخ' فالـ 'سيا' هي إذن وسيلة للمعرفة الشاملة من جانب الفعل الإلهي في مجابهة 'رخ' المعتمد على الكلمة والمكتوب فالـ'سيا' يعتبر شعاعًا للـ'رخ'.[٣٢]

### فعالية أمر الإله

اعتقد المصريون أن البشر يمكنهم أن يتصرفوا بشكل مستقل عن الآلهة أو حتى ضدهم، ولكنهم كانوا مقتنعين أيضًا بأن إرادة الآلهة فقط هي التي تتحقق في النهاية، ويقرر نص تعاليم بتاح حتب أن 'خطط الإنسان لا تنفذ أبدًا، وإنما ما يتم هو ما يأمر به الإله'[٣٣] وتكرر تعاليم أمنموبي صياغة نفس الفكرة حينما يقول 'إن الكلمات التي يقولها البشر شيء وما يفعله الإله شيء آخر'[٣٤] ويدرك المصريون الإرادة العليا للآلهة وفاعليتهم أيضًا في الحياة السياسية وأقدم دليل واضح على هذا الاعتقاد في كتابات 'عنخ تيفي' حاكم نخن الإقليم الثالث لمصر العليا في الفترة التي تلت عصر الانتقال الأول[٣٥] ومنذ الدولة الوسطى يميل 'أمر الإله' المؤثر على الكلمة الخلاقة ويطلب تنفيذها في الحال إلى أن يكون هو الوسيط الوحيد في السياسة الملكية، الذي لا يسمح لغيره بدخول هذا المجال، كما احتاج ملوك الأسرة الحديثة والعصر المتأخر إلى العون الإلهي في قيادتهم لحملاتهم

كما فعل 'رمسيس الثاني' أثناء تعرضه لخطر العدو في معركة قادش حيث اعتمد على مساعدة الإله الذي كان أكثر فعالية من مليون جندي.[٣٦]

**معرفة جحوتي بقوة الكلمة الخلاقة**

جحوتي هو الذي ابتكر الكلمة واللغة المنطوقة[٣٧] وهو أيضًا الذي نوع بين لغات البشر.

*Ḏḥwty wp ns n ḫ3st r kt*

يفصل جحوتي لسان الأجانب عن الآخرين[٣٨]

ومعرفة جحوتي بقوة الكلمة الخلاقة جعلته يستطيع تحويل أي شيء يريده إلى أية صورة يشاؤها، وهذه الموهبة هي التي تفسر السبب في أن علماء اللاهوت بمنف كانوا يعتبرونه لسان 'بتاح'، أو أداة التعبير الشفهي التي أعطى بها ذلك الإله الوجود للكون[٣٩] وقد كان القاضي الذي يحكم في السماء[٤٠] ويقضي في منازعات الآلهة، وينبئ الآلهة والبشر بما سيحدث لهم، وهو الذي يشيد المدن ويضع حدودها، وهو سيد الكتب[٤١] ورب كلمات الآلهة، أي الكتابة المقدسة، فهو الذي أعطى الناس الكلمات والكتابة، ومن أخلص له يجزيه أحسن العطاء بأن يمنحه المعرفة ويعلم الكتاب الحساب[٤٢] وهو الأداة التي تسمح بتجسيد الخلق[٤٣] كما أن معرفته التامة بالكلمة والكتابة تساعده على تجسيم الفكرة الخلاقة، ولولا فعاليته لبقيت مجرد حبر على ورق. وعندما وجه خطابه إلى جميع آلهة الكون قال لهم: 'إنني أنا جحوتي وأنا أكرر عليكم ما أعلنه رع (فلقد) وجه لكم الكلام قبل أن تسمعوا عباراتي:

*Ink Ḏḥwty nb mdt nṯr di.tw ḫt st ink Ḏḥwty sš m3ˁt Psḏt ḫpr pr nbt m r.f mi Rˁ ink iwty ḫsf.f pt m t3*

أنا جحوتي رب الكلمات المقدسة، الذي يضع الأمور في مكانها، أنا جحوتي الذي يضع الماعت كتابه أمام التاسوع المقدس، إن كل ما يخرج من فمي يتحول إلى الوجود مثل رع، أنا الذي لا يمكن إبعاده عن السماء والأرض[٤٤] وهو الذي يرفع الشمس في السماء[٤٥] وهو الذي خلق التناسق في مصر وعمل على تنظيم الأقاليم[٤٦] جحوتي ليس الخالق الفعلي، ولكنه يعمل على دوام المعرفة فهو مثابة ذاكرة للآلهة تسجل الكلمات ويسمح للخالق نفسه بأن يكون دائمًا على علم بكل الوجود، إن الخالق يملك زمام علم المستقبل، في حين أن جحوتي، بفضل محفوظاته، قد اكتسب من هذا العلم رؤية لا تخطئ أبدًا[٤٧] ويقوم بينه وبين رب الأرباب نوع من تبادل المعارف[٤٨] يجعل منه بمثابة وسيط ما بين المعرفة الإلهية بكل شيء وبين المعرفة التي يوحي بها والمعرفة التي تؤخذ، إن جحوتي يعتبر في آن واحد كإله قوي البصيرة 'سيا' والذي يلم بكل شيء 'رخ'[٤٩] فهو يتلقى الأولى وينقل الثانية وهو الذي يسجل المعرفة ويحافظ عليها ويستطيع نشرها سواء بين الآلهة أم بين البشر،[٥٠] وتعد الكتابة بمثابة الوسيط لعملية النقل هذه، أي وسيلة نقل المعرفة 'رخ' ونشر المعرفة بواسطة الكتابة لم تلق حماسًا من جانب الآلهة[٥١] وقد بين جحوتي مزايا الكتابة ونادى بنقله إلى البشر في حين وجد أتوم أن ذلك لن يرجع إلا بالضرر فاستعمال الكتابة سوف يجعل البشر لا يعتمدون مطلقا على ذاكرتهم، ولكن على مجرد حروف مادية من أجل استعادة الذكريات التي غابت عن عقلهم، وهذا يعني أن الممارسة المتواصلة لل 'رخ' سوف تؤدي إلى التخلي التدريجي عن الـ'سيا' وفي النهاية إلى الانفصال تماما عن الفكر الخلاق. فالتأكيد بأن الـ'سيا' هو فقط الخلاق الفعلي، يجعل الـ 'رخ' يتسم بالتكرار ولا يبين إلا كل ما سبق خلقه دون أن يضيف إليه أي جديد ولقد

استطاع جحوتي أن يعادل بين الـ 'سيا' والـ 'رخ' فأضفى عليه دور القائم بالتوازن والعدل، وهذه المقدرة ساعدت على إلقاء الضوء على حدود علمه، فلاشك أنه يعد بمثابة حكيم ضمن الآلهة.[٢٠]

ويستخلص من البحث الآتي:

١ – السحر كلمة خلاقة.

٢ – كلمة الإله نافذة فقد خلق العالم بواسطة سبع كلمات متتالية نطق بها الخالق.

٣ – النطق ثانيًا بالكلمات الخلاقة، يشكل خطورة وربما يجر في أعقابه نهاية العالم.

٤ – تضمنت الكتابة ما تضمنته الكلمة من قوة سحرية.

٥ – انعكاس القوى السحرية تأخذ مظهرها من خلال عمل أو كلمة، ولكن الكلمة –خاصة صيغة الأمر– تملك قوتها السحرية والنطق بها يرجع أثره إلى عالم ما فوق الطبيعة.

٦ – معرفة جحوتي بقوة الكلمة الخلاقة جعلته يستطيع تحويل أي شيء يريده إلى أية صورة يشاؤها.

## الهوامش

١ Y. Koenig, *Le Papyrus Boulaq* 6. *BdE* 87 (Cairo, 1981), 105; S. Sauneron, *Esna* V, (Cairo, 1962), 268.

٢ J.Cl. Goyon, 'Sur une formule des rituels de conjuration des dangers de l'année' *BIFAO* 74 (1974); B.H.Stricker, 'Spreuken tot leveiligung gedurende de Sckrikkeldagen naar, Pap I, 346' *OMRO* 29 (1948), 55-70 (esp. 61), 75–84f; D. Meeks, C.F.-Meeks, *La vie quotidienne des dieux égyptiens* (Paris, 1993), 74.

٣ A. Erman, *Zaubersprüche für Mutter und Kind* (Berlin, 1901), 8.

٤ CT VII, 214b, c; P. Barguet, *Les textes des sarcophages égyptiens du Moyen Empire* (Paris, 1986), 4461, chap. 997

٥ *Urk.* VI, 127, 3-4.

٦ S. Morenz, *Religion und Geschichte des alten Ägypten Gesammelte Aufsätze* (Weimar, 1975), 328ff; Ph. Derchain, *Le Papyrus Salt* 825 *(BM. 10051): rituel pour la conservation de la vie en Égypte* (Bruxells, 1965), 9, 29; Derchain-Urtel, M.Th., 'Wortspiele zu 'Ort' und 'Bewegung' in Edfu und Dendara', in: *Mélanges Gutbub* (Montpelliierm 1984), 55ff; Goyon, *Les dieux-gardiens et la genèse des temples (d'après les textes de l'époque gréco-romaine). Les soixante d'Edfou et les soixantes-dix-sept dieux de Pharbaetos* I-II, *BdE* 93/1-2 (Cario, 1985), 434ff; M. Malaise, in: H. Limet *et al.* (eds.) *Le Mythe, son langage et son message* (Louvain, 1983), 97 ff.

٧ J. Assmann, *Sonnenhymnen in thebanischen Gräbern* (Mainz, 1983), 188-189, 190, n. d.

٨ J.F. Borghouts, *The Magical Texts of Papyrus Leiden* I 348 (1971), 35§53.

٩ H.W. Fairman, 'The myth of Horus at Edfu I', *JEA* 21 (1935), 28ff.

١٠ J. Vandier, *Le Papyrus Jumilhac* (Paris, 1961), 125 (XIV, 4).

١١ Koenig, *Le Papyrus Boulaq*, 108, *BdE* 87, n.1; 110, n.a.

١٢ G. Posener, *Philologie et archéologie égyptiennes*, *Annuaire du Collége de France* (Paris, 1963-64), 303-304.

١٣ CT II, 380c; Barguet, *Textes des Sarcophages*, 577-578 (chap.160).

١٤ E. Grebaut, *Hymne à Ammon-Ra des papyrus égyptiens du Musée de Boulaq* (Paris, 1874) XXXII, (4,2).

١٥ CT VII, 466.

١٦ E. Hornung, *Conception of Gods in Ancient Egypt* (London,1983), 277; Te H. Velde, 'The God Heka in Egyptian Theology' *JEOL* 21 (1970), 175-186.

١٧ J. Zandee, 'Das Schöpferwort im alten Ägypten', in: *Essays on some aspects of the religious function of words* dedicated to H.W. Obbink (Munichen, 1964); P.G. Verweijs, *Evangelium und neues Gesetz in der ältesten Christenheit bis auf Marcion. Studia theologica Rheno-Traiectina. Disputationes Instituti Theologici in Universitate Rheno-Traiectina conditi.* Ediderunt H.W. Obbink, A.A. van Ruler et W.C. van Unnik VI, 33-66.

١٨ CT VI, 344b

١٩ CT III, 385c-e, Sp. 261

٢٠ CT III, 382h-383g.Sp. 261

٢١ PT, 940, b

٢٢ J. Assman, *liturgische lieder an den Sonnengott* (Berlin 1969),196 n. 22; CT, 391, j; CT VII, 238 e.

٢٣ E. Hornung, *Texte zum Amduat* II: *Langfassung*, 4. bis 8. Stunde, *Aegyptiaca Helvetica* 14 (Genève, 1992) . hours 4, 5.

٢٤ Amduat I, 81, 7.

٢٥ M. Alliot, 'Les rites de la chasse au filet, aux temples de Karnak, d'Edfou et d'Esneh', *RdE* 5 (1946), 108-109.

٢٦ ياروسلاف تشرني ، الديانة المصرية القديمة (القاهرة، ١٩٩٦)، ٧٥ .

٢٧ G. Posener, *La légende égyptienne de la mer insatiable*, *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* XIII (1953), *Mélanges Isidore Lévy* (Bruxelles, 1955), 470-471.

٢٨ Barguet, *Livre des Morts*, 225; Budge, *BD*, 481, 1, 488,14.

٢٩ Assmann, *Liturgische Lieder an den Sonnengott. Untersuchungen zur altägyptischen Hymnik* I, *MÄS* 19 (Berlin, 1969), 222 et.n.

٣٠ CT VII, 204b; Barguet, *Textes des Sarcophages*, 542 (chap.992)

٣١ Barguet, *Livre des Morts*, chap. 182-183; Budge, *BD*, 404, 8; Barguet, *Livre des Morts*, 268, 272; Borghouts, *Magical Texts*, 45§71.

٣٢ Meeks, F.M, *La vie quotidienne des dieux égyptiens*, 146.

٣٣ Z. Zaba, *Les Maximes de Ptahhotep* (Prague, 1956), 25 II,11-16.

٣٤ H.O. Lang (ed.), *Das Weisheitsbuch des Amenemope: aus dem Papyrus 10,474 des British Museum* (København, 1925), 97 II. 16-17 chap.18; A. Volten, *Studien zum Weisheitsbuch des Anii, Historisk-filologiske meddelelser* 23 (København, 1937), no. 3, 118, 124-125; H. Brunner, 'Der freie Wille Gottes in der ägyptischen Weisheit' in: *Les sagesses du Proche-Orient Ancien, Colloque de Strasbourg 17-19 mai 1962* (Paris, 1963), 103-120.

٣٥ G. Fecht, 'Zu den Inschriften des ersten Pfeilers im Grab des Anchtifi (Mo'alla)', in: W. Helck (ed.), *Festschrift für Siegfried Schott zu seinem 70 Geburtstag am 20. August 1967* (Wiesbaden, 1968), 54

٣٦ C. Kuentz, *La bataille de Quadech*, *MIFAO* 55 (1928), 251; K*RI* II, 41.

٣٧ A. Barucq, F. Daumas, *Hymnes et prières de l'Égypte ancienne, Littératures anciennes du Proche-Orient* 10 (Paris, 1980), 355.

٣٨ S. Sauneron, 'La différenciation des langages d'après la tradition égyptienne', *BIFAO* 60 (1960), 31-41; J. Cerny, 'Thoth as Creator of Languages', *JEA* 34 (1948), 121-122; Barucq, Daumas, *Hymnes et prières*, 352, n.b

٣٩ جورج بوزنر، معجم الحضارة المصرية القديمة (القاهرة، ١٩٩٢)، ٦٦.

٤٠ Erman, *Die Äegyptisch Religion* (Berlin, 1905), 13.

٤١ *Urk* IV, 53

٤٢ *Urk* IV, 20.

٤٣ Posener, *Annuaire du Collège de France* (1963-64), 301-302

٤٤ Goyon, *Textes Mythologiques* II; 'Les Révélations du Mystère des Quatre Boules', *BIFAO* 75 (1975), 376.

٤٥ Assmann, *Sonnenhymnen*,160, n.n.

٤٦ H.W. Fischer-Elfert, *Literaische Ostraka der Ramessidenzeit in Übersetzung* (Wiesbaden, 1986), 23.

٤٧ Barguet, *Livre des Morts*, chap. 182; Budge, *BD*, 481, 16; Braguet, *Livre des Morts*, 269.

٤٨ Goyon, *Rituels funeraires de l'ancienne Égypte* (Paris, 1972), 175.

٤٩ Posener, *Annuaire du Collège de France* (1963-64), 301-302; K. Sethe, 'Die Sprüche für das Kennen der Seelen der heiligen Orte (Totb. Kap. 107-109. 111-116)', *ZAS* 57 (1922), 36, 13 (Iva, 18); M.-T. Derchain- Urtel, *Thot à travers ses epithetes dans les scènes d'offrandes des temples d'époque gréco-romaine, Rites égyptiens 3* (Bruxelles,1981), 64-68.

٥٠ Borghouts, *The Magical Texts*, 45§71

٥١ P. Marestaing, *Les écritures égyptiennes et L'antiquité classique* (Paris, 1913), 35-37; Ch. Froidefond, *Le Mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote* (Aix-en-Provence, 1971), 285, 338-339.

٥٢ Borghouts, *Magical Texts*, 65.

# نقش سبئي جديد من نقوش الإهداءات (Ag1*)

## New Sabaean Inscription

فهمي علي الأغبري

**Abstract**

The paper throws light on newly discovered Sabaean cult inscriptions, also known as 'gift inscriptions'. Offered to the gods in their temples, gift inscriptions supply us many details about the relationship between the people and their gods. They are written on either the offering itself or the offering table. Very often were the offerings in the form of a written inscription, as is the case with the subject of my paper: a bronze slab bearing inscriptions. These inscriptions are offered to the Sabaean Moon God Ilumquh, to grant the donor peace, health, protection and satisfaction and to keep them away from hateful and jealous ones.

The importance of these inscriptions lies in the first-time mention of the tribe of Aser; Aser is now the name of a mountain located in the west of the Yemeni Capital, Sana'a. These inscriptions indicate that Aser was the place where the tribe settled or at least is somehow related to it.

The inscriptions also mention for the first time the name of Ilumquh's temple. However, if this temple is not located in Aser, it would be in some place nearby Sana'a, possibly Arhab.

To our knowledge, the temple belonged to the god Taleb. Does this imply that the temple was dedicated to both gods? Maybe, evidence from the Sabaean civilization confirm the existence of temples dedicated to multiple gods.

نقش سبئي جديد مدون بخط المسند البارز على لوح من البرونز مستطيل الشكل، ومزين بإطار من جوانبه، وفي أعلاه زخرفة على هيئة مثلثات. ويبلغ طول اللوح ٢٤سم، وعرضه ١٧سم، وارتفاع حروفه ١,٥سم تقريبًا. يتألف النص من أحد عشر سطرًا، نُفذت جميعها داخل إطار اللوح، ماعدا السطر الأخير الذي استكمله الكاتب على سطح الإطار السفلي. يبدأ النقش برمز الإله المقه الهراوة التي تمتد إلى بداية السطر الثاني. (شكل ١، لوحة ١).

اللوح بحالة سيئة، وتنتشر عليه طبقة صدأ البرونز التي غطت على كثير من حروفه، كما أن هناك كسرًا في أعلى اليسار من نهاية السطر الأول ويمتد إلى نهاية الجزء العلوي من

السطر الثالث، وكسرًا أخر أسفل اللوح جهة اليمين من بداية السطر التاسع وحتى بداية الكلمة الثانية من السطر العاشر.

ويُحتمل إرجاع تأريخ النقش إلى القرن الثاني الميلادي. وفقًا لشكل الخط.

## النص بحروف خط المسند

١- (رمز) 𐩱𐩡𐩠 𐩵𐩲𐩣𐩣 | 𐩥𐩲𐩨𐩵𐩣 | 𐩥𐩧𐩣 | ]𐩥

٢- 𐩱𐩡𐩣𐩤𐩠 𐩨𐩬𐩺𐩠𐩣𐩥 | 𐩫𐩧𐩨𐩲𐩻𐩩 | 𐩨𐩬𐩺

٣- 𐩭𐩸𐩲𐩡 | 𐩱𐩪𐩬𐩥𐩬 | 𐩱𐩵𐩣 | 𐩨𐩬𐩺 | 𐩲 𐩮

٤- 𐩧𐩺𐩬 | 𐩠𐩤𐩬𐩺𐩥 | 𐩦𐩺𐩣𐩠𐩣𐩥 | 𐩱𐩡𐩣 𐩤

٥- 𐩠𐩥 | 𐩨𐩲𐩡 | 𐩢𐩵𐩻𐩬𐩬 | 𐩣𐩯𐩬𐩵𐩬 | 𐩡𐩥𐩰

٦- 𐩺𐩠𐩣𐩥 | 𐩥𐩥𐩰𐩺 | 𐩹𐩤𐩬𐩺𐩥 | 𐩥𐩹𐩺𐩤𐩬

٧- 𐩺𐩬𐩬 | 𐩥𐩡𐩪𐩲𐩵𐩠𐩣𐩥 | 𐩢𐩼𐩺 | 𐩥𐩧𐩳

٨- 𐩱𐩣𐩧𐩱𐩠𐩣𐩥 | 𐩥𐩦𐩲𐩨𐩠𐩣𐩥 | 𐩥𐩡

٩- 𐩭𐩧𐩺𐩬𐩠𐩣𐩥 | 𐩨𐩬 | 𐩨𐩱𐩪𐩩𐩣 | 𐩥𐩬𐩳

١٠- 𐩲 | 𐩥𐩦[𐩮𐩺 | 𐩦𐩬𐩱𐩣 | 𐩨𐩱𐩡𐩣𐩤𐩠𐩥 | 𐩨

١١- 𐩲𐩡 | 𐩢𐩵𐩻𐩬𐩬

## النص بحروف عربية

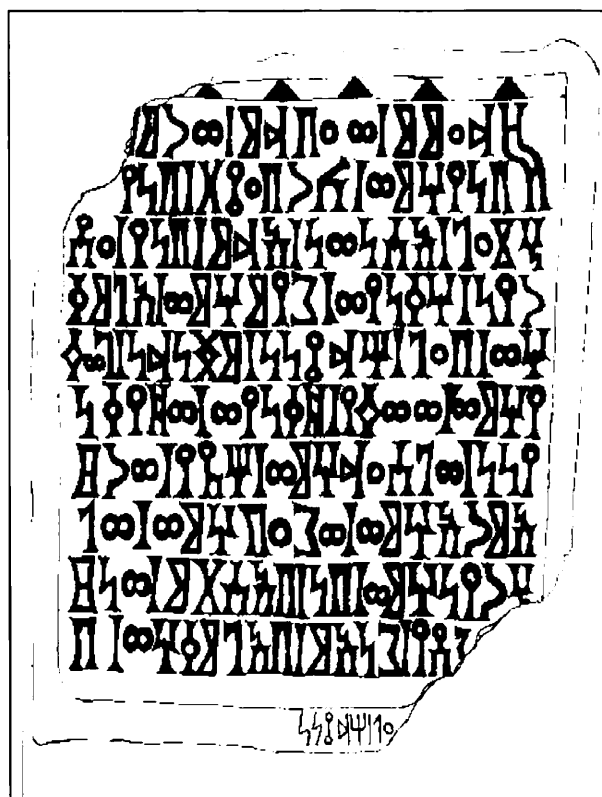
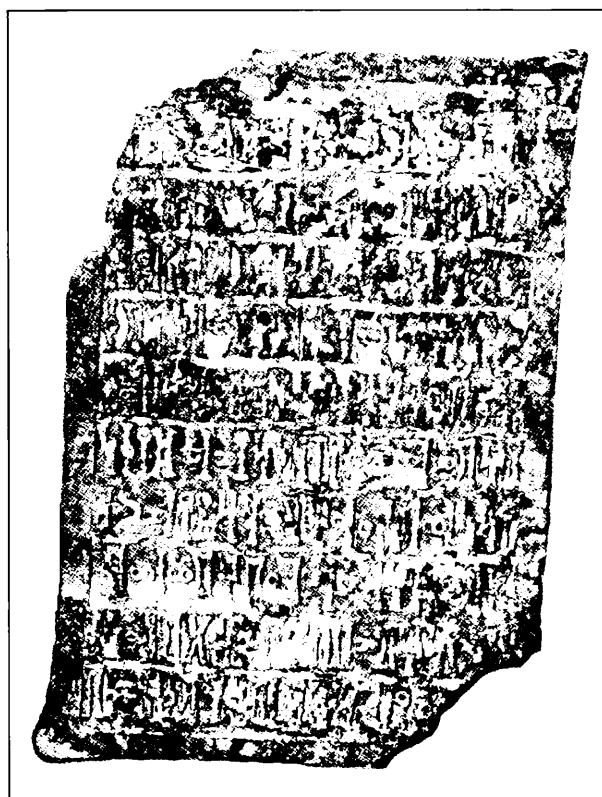
١- رمز الإله د ع م م/ و ع ب د م/ و ر م/ [و

٢- ألمقه ب ن ي هـ م و/ ك ر ب ع ث ت/ ب ن ي

٣- خ ز ع ل/ أ س ن و ن/ أ د م/ ب ن ي/ ع ص

٤- ر ي ن/ هـ ق ن ي و/ ش ي م هـ م و/ أ ل م ق

٥- هـ و/ ب ع ل/ ح د ث ن ن/ م س3 ن د ن/ ل و ف

٦- ي هـ م و/ و و ف ي/ ذ ق ن ي و/ و ذ ي ق ن

(شكل ١) النقش مدون بالخط المسند البارز.

(لوحة ١) تفريغ النقش.

٧- ي ن ن/ و ل س ع د هـ م و/ ح ظ ي/ و ر ض

٨- أ م ر أ هـ م و/ و ش ع ب هـ م و/ و ل

٩- خ ر ي ن هـ م و/ ب ن/ ب أ س ت م/ و ن ض

١٠- ع/ و ش ] ص ي/ ش ن أ م/ ب أ ل م ق هـ و/ ب

١١- ع ل/ ح د ث ن ن

**قراءة النص**

١- داعم وعبد ورام و

٢- ابنهم كرب عثت بني

٣- خزعل الأسناو أتباع بني العصـ

٤- ري أهدوا سيدهم (الإله) المقـ

٥- هـ سيد (المعبد) حدثنن النقش لسلا

٦- متهم وسلامة (ما) ملكوا و(ما) سيمتلـ

٧- كون ولينعم عليهم حظوة ورضا

٨- أسيادهم وشعبهم ولـ

٩- يحميهم (من) شرٍ و(من) أذى

١٠- وحقد عدوٍ (متوسلين) بجاه (الإله) المقه سـ

١١- يد (المعبد) ح د ث ن ن

**الحاشية:**

س١: – دعمم: اسم علم مفرد ورد في النقش السبئي C335/[illegible] كاسم أب: هوتر عثت أزأد بن دعمم هقني... و[illegible] الاسم على صيغة اسم الفاعل داعم والميم للدلالة على التنوين، كما يمكن أن يقرأ دعام.

– رم: اسم علم من الجذر رام بمعنى ارتفع وعلا، وقد يكون من (رمّ) بمعنى أصلح البناء وغيره، والاسم ورد في النقش السبئي (.. بن/ رم.. R4706/1) وأيضًا في النقش الحضرمي (.. بن/ رم..R4854/5)، ويرد في أسماء الأعلام المركبة مثل إيل رام أي الإله العالي. وأيضًا رم إيل وخاصة في النقوش الصفوية C13522، C282.

س٣: – خزعل: اسم الأسرة، ورد هذا الاسم في نقش قتباني AM60,668.3

– أسنون: أي الأسناو، سنوان (السنواني)، هذا الاسم لم يرد من قبل في النقوش المسندية، وهو على صيغة جمع التكسير التي تفيد النسبة في لغة النقوش اليمنية القديمة– بعكس اللغة العربية– نحو أصرُح 'صرواحيون' وأجُر 'النجرانيون' وأحضُر 'الحضارمة' ... الخ،[4] وهذا الاسم نسبته قد تكون إلى المكان. إذ نجد الاسم سنوان بكسر فسكون ففتح اسم جبل أعلاه قلعة حصينة، في منطقة سفيان، من أعمال مدينة (ذي بين) ويقع إلى الشمال منها، سمي نسبة إلى سنوان بن الرحبة بن الغوث بن سعد بن عوف بن عدي.[5]

وربما يكون الاسم له علاقة بما كان يمارسه هؤلاء الأتباع من أعمال تتعلق بالمياه، فقد أكد لي أستاذي إبراهيم الصلوي أن الاسم له دلالته التي تدل على من يعمل بتوزيع وتقسيم المياه.

– أدم: اسم يعني أتباعًا، موالي، رعيةً. لكنها لا تعني (الموالي) بمفهومها في التركيب الإثنو– اجتماعي للسكان في اليمن القديم، إذ نجد منهم من تولى منصب الرشو في معابد الآلهة،[6] فهم يظهرون في قطاعي الاقتصاد اليمني القديم كليهما: الملكية المشتركة ومجال الملكية، ومن حيث الظاهر لا يختلف التابعون عن غير التابعين إلا بشكل طفيف، صحيح أن عليهم واجبات ولكن بالمقابل لهم حقوق ولهم حق التعبير عن الرأي كتابة، ولكن لا يدعون للاشتراك في

المعارك الحربية أي لا يحملون السلاح. وفي المجال الحقوقي نجدهم مدعى عليهم ومدعين، ولكن في نفس الوقت نجدهم يملكون للعائلات بواسطة مراسيم ملكية،[٧] ومجال نشاطهم ارتكز بدرجة أساسية على الزراعة والرعي إلى جانب الأعمال الحرفية والإدارية لدى القبائل الأخرى.[٨] هل يمكن اعتبار الأدم مثل الأجراء والشركاء -في الوقت الحاضر- الذين يتولون القيام بالأعمال الزراعية نيابة عن أصحاب الأرض مقابل جزء من المحصول! ربما مع الأخذ في الاعتبار ما ذكر أعلاه وانتظار المزيد من النقوش التي يمكن أن توضح الكثير عنهم.

**س٣-٤**: عصرين: صيغة مركبة من الاسم (عصر) وحرف الياء دال على النسبة، والنون في آخره للدلالة على التعريف، والمعنى العصري وهو اسم القبيلة أو العشيرة، ويرد لأول مرة في النقوش المكتشفة حتى الآن، وعصر اسم المنطقة الجبلية التي تطل على صنعاء من الناحية الغربية. ومن المألوف أن تأخذ القبيلة اسمها من المكان (المنطقة) مثل صرواح، أو أن تعطي القبيلة والعشيرة اسمها إلى المكان مثل همدان وغيمان.[٩]

**س٤**: هقنيو: فعل ماضٍ مزيد بحرف الهاء في أوله في لهجة النقوش السبئية، والواو في آخره للدلالة على الجمع، ومعنى الفعل قدَّم -قرب- أهدِ (شيئًا) إلى (إله).

- شيمهمو: شايم اسم فاعل معناه الإله الحامي (لشعب).[١٠] وهو مضاف وضمير جمع الغائبين (هم) مضاف إليه وحرف الواو لإشباع حركة الضم.

**س٤-٥**: ألمقهو بعل حدثنن: ألمقه سيد (معبد) حدثنن، هذه أول إشارة ترد في النقوش اليمنية القديمة تذكر أن للإله ألمقه- الإله القومي للسبئيين- معبدًا يحمل اسم حدثنن، ولكن للأسف لا نعرف حتى الآن أين يقع هذا المعبد؟ لأن من عرض علينا هذا اللوح البرونزي للتأكد من أنه غير مزور، رفض إعطاءنا أي معلومات تتعلق بالموقع أو على الأقل مكان العثور على اللوح، واكتفى بالسماح لنا بتصوير النقش وأخذ مقاساته.

والاسم حدثنن معروف من قبل فقد ورد في عددٍ من النقوش اليمنية القديمة كاسم لمعبد خاصٍ بالإله تألب ريام،[١١] والمعبد كان في مدينة ناعط وفقًا لمحتوى عدد من النقوش التي تم العثور عليها في المدينة. فقد ورد اسم المعبد هكذا: (ت أل ب/ ري م م/ ب ع ل/ ح د ث ن ن) في 353، C352، 353bis، بينما يرد في نامي ٧ و١٢ (ت أ ل ب/ب ع ل/ ح د ث ن ن) وفي نامي ٣ و4998 (ع د ي/ ح د ث ن ن). وأغلب هذه النقوش -إن لم يكن جلها- عثر عليها في مدينة ناعط وكذلك النقش R5005 [١٢]

علمًا بأن الاسم (ح د ث) يرد أيضًا كاسم معبد واسم قبيلة في النقوش المعينية. ففي نقش من يثل R2977/2 نقرأ (وب ع ث ت ر/ب ع ل/ ح د ث)، وفي نقش آخر من نشان في الجوف أيضاً R2886/2 يرد اسم القبيلة (ذ ح د ث)، وفي نقش على مذبح R4057/3 قدم لـ (ب ع ل ت / ح د ث).

مما سبق نجد تطابق اسم المعبد حدثنن لكلا الإلهين تألب ريام والإله المقه، وهذا يقودنا إلى فرضيتين الأولى أن هذا التطابق الاسمي يمثل معبداً واحداً مشتركاً لكلا الإلهين، وقد أورد الزبيري شواهد من الحضارة السبئية تؤكد وجود معابد مشتركة للإله عثتر مع الآلهة الأخرى،[١٣] كما

أورد السعيد شواهد أخرى من الحضارة القتبانية وغيرها،[١٤] والأخرى أن هناك معبدين بهذا الاسم أحدهما كرس للإله تألب ريام والآخر للإله ألمقه ويقعان في مكانين مختلفين. مثل الاسم (رصفم) الذي أطلق على معبد الإله أنبي في تمنع حاضرة قتبان، وعلى معبد الإله عثتر ذقبضم في قرناو حاضرة معين.[١٥] وهكذا نجد أن الشواهد النقشية لا يمكن أن تنفي أيًا من الفرضيتين الأمر الذي يبرز بوضوح واحدة من أهم المشاكل التي تواجه الباحثين في دراسات آثار وتاريخ اليمن القديم، وتشكل عائقاً أمام معرفة وتحديد أسماء المواقع التي ترد في النقوش التي تصل إلينا بالصدفة، ويكون مصدرها النبش العشوائي. ومع ذلك يمكن أن نرجح الفرضية الأولى أي المعبد المشترك للإلهين على اعتبار إن الإله ألمقه هو الإله العام والرسمي للسبئيين ورئام إحدى المناطق السبئية. وعليه قد يكون اشتراك الإله الرئيسي مع الإله المحلي اعتراف بالإله الرئيسي من قبل السكان المحليين والعكس.

**س ٥-٦**: لوفيهمو: أي لسلامتهم، واللفظ مكون من حرف الجر اللام، والاسم المجرور (وفي) بمعنى سلامة، نجاة، عافية، خير،[١٦] وضمير جمع الغائبين (هم)، وحرف الواو لإشباع حركة الضم.

**س ٦**: ذقنيو: أي ما اقتنوا، صيغة مركبة من الاسم الموصول (ذ) بمعنى الذي، ومن الفعل الماضي المجرد (قني) بمعنى اقتنى، حاز، أحرز،[١٧] ومن حرف الواو في نهاية الفعل للدلالة على الجمع.

**س٦-٧** ذيقنينن: ما سيقتنوا صيغة مركبة من اسم الموصول (ذ) بمعنى الذي، ومن الفعل المضارع لجمع المذكر (يقنينن) هنا تسقط منه واو الجماعة وتحل محلها نونان وفق قواعد اللهجة السبئية.[١٨]

**س٧**- لسعدهمو حظي ورض: تتكرر هذه الألفاظ كثيراً في النقوش وتكون مسبوقة بلام الطلب والرجاء، الدعاء، والفعل (سعد) بمعنى أعطى وهب (إله فضلاً أو نعمةً)،[١٩] ويكون الفعل هنا أما مضارعًا حذف ياؤه لدخول لام الرجاء والدعاء عليه أو فعلاً ماضيًا يقوم مقام الفعل المضارع، وهذه صيغة مألوفة تتكرر في النقوش. و(هم) ضمير جمع الغائبين والواو لإشباع حركة الضم، والمعنى ليمنحهم، لينعم عليهم. الاسمان حظي ورض بمعنى حظوة ورضى، وقد طرحت الألف المقصورة من آخر الاسم (رض) كتابة على اعتبار أنها تعامل في مثل هذا السياق كمد الفتحة وظاهرة طرح مد الألف ومد الضم ومد الكسر كتابة شائعة في لغة النقوش اليمنية القديمة إلا أنها لا تطرح عند القراءة.[٢٠]

**س٨**- أمراهمو: أمرأ اسم جمع بمعنى سادة وهو مضاف و(همو) ضمير الغائبين مضاف إليه أي سادتهم.

**س٨-٩** ولخرينهمو: أي ولينجيهم، صيغة دعاء مركبة من حرف اللام الدال على الطلب والرجاء والدعاء ومن الفعل الماضي (خري)، ومع أن الجزء السفلي من الحرف الأول مفقود نتيجة الكسر الذي أصاب اللوح، إلا أنه واضح على أنه حرف الخاء، ومعنى الفعل خري: نجّي، حمى، خلّص،[٢١] والفعل الماضي هنا يعمل عمل الفعل المضارع، وحرف النون للتوكيد، وهم ضمير جمع الغائبين وحرف الواو لإشباع حركة الضم.

**س٩-١٠** بأستم ونض(ع) (و) (ش) صي شنأم: هذه الأسماء تتكرر عادة في نهاية النقوش، ويطلب صاحب النقش من الآلهة الحماية والنجاة والخلاص من هذه الأشياء، وكما هو ملاحظ فإن بداية السطر العاشر مكسور، فقد استكملنا الحروف الناقصة لأنها معروفة ووردت كثيراً في النقوش. (بأستم): بأس، شر، نازلة، ضغينة.[٢٢] (نضع): أذى، ضرر، بغض.[٢٣] (شصي): ضغينة،

حقد.[٢٤] (شنأم) اسم على صيغة اسم الفاعل بمعنى شانئ، حاقد، حاسد.[٢٥]

## التعليق

بين أيدينا نقش من نقوش الإهداءات التي كانت تقدم للآلهة في معابدها، تلك النقوش التي لعبت دورًا كبيرًا –إلى جانب النقوش الأخرى– في توضيح الصورة العامة لحياة قدماء اليمنيين الدينية.

إن لغة النقوش تتسم بالصرامة والنمطيّة وفق صيغ ثابتة ومحددة، مما لا يدع مجالاً للشك، بان تلك الصيغ قد أعدت سلفا من قبل مؤسسات رسمية، قد تكون ملكية أو دينية ... وتستعاد دون أي تغير في الصيغ ذاتها، مما يشكل صعوبة في فهم وتفسير الكثير من المفردات التي ترد في النقوش.

فإذا أخذنا في الاعتبار أن النقوش تخاطب في الأصل واقعًا تاريخيًا محددًا، تتحدد من خلاله –وعبر لغته بكل اجتماعيتها–دلالتها، لكن هذه الدلالة قابلة دائمًا للانفتاح والاتساع شريطة عدم الإخلال أو التناقض، مع الدلالة الأصلية. وليس ثمة عناصر جوهرية ثابتة في النقوش، بل لكل قراءة –بالمعنى التاريخي الاجتماعي– جوهرها الذي تكشفه في النقش. والفاصل الزمني بيننا وبين تلك النقوش على أهميته ليس هو المشكل الوحيد، فاللغة في النقوش –ولو كانت معاصرة لقارئ– ليست بنية بذاتها، إذ يتدخل أفق القارئ الفكري والثقافي في فهم لغة النقش، ومن ثم في إنتاج دلالته. وعليه فإن انتزاع اللفظ من النقش وعزله عن محيطه، بحثًا عن معنى له بمقارنته مع اللغات الأخرى، كما يفعل عادة علماء اللغة، يغفل أن اللغة تتطور بتطور حركة المجتمع فتصوغ مفاهيم جديدة، أو تطور دلالات ألفاظها، للتعبير عن علاقات أكثر تطورًا.

ففي نقوش الإهداءات المودعة في المعابد، يجد المرء مفردات تشتمل على عدة موضوعات شديدة الاختصاص. إن الصعوبة هنا لا تقتصر على فهم اللفظ وتفسيره فقط، كما يطرحها علماء اللغة، بل تتعداه إلى مسألة أكبر من ذلك ألا وهي محاولة رسم صورة واضحة المعالم ومكتملة عن التصور الديني لليمن القديم، في محاولة لفهم الفكر الديني الذي مارسه اليمني القديم. فعلى الرغم من النقوش الكثيرة التي اكتشفت حتى الآن، ومعظمها تدور مضامينها حول الناحية الدينية، إلا أنها لا تساعدنا في رسم تلك الصورة التي ننشدها عن الحياة الدينية لحضارة اليمن القديم، كونها لا تعطي تفاصيل دقيقة عن طبيعة وعلاقة الآلهة أو كيفية ممارسة الطقوس الدينية أو عن أساطيرهم الدينية. كالوثائق التي وصلت من الحضارة المصرية أو حضارة بلاد الرافدين وغيرهما.

ومع ذلك نتبين أن الجانب الديني كان مسيطرًا على حياة اليمني القديم، ويمثل محور حياته، وأن اعتقاده بآلهته كان قويًا، فهي التي تمنحه كل ما يطلبه منها، وما عليه إلا القيام بما يجعل الآلهة راضية عنه.[٢٦] لذلك نجد كثيرًا من النصوص التي تتحدث عن الإهداءات للآلهة تكون مصحوبة بالقربان المقدم لها، والتي كانت تكتب على القربان نفسه أو على القاعدة التي تحمله، وفي أحيان أخرى كان القربان هو النقش المكتوب نفسه كما في نقشنا هذا، كل ذلك كان من أجل أن تحقق له الآلهة ما يطلبه منها أو شكرًا وحمدًا على ما منحته من أشياء كان قد طلبها في وقت سابق.

يقدم لنا النقش أسماء لم ترد من قبل في النقوش المكتشفة حتى الآن، وهذا مألوف عند اكتشاف نقوش جديدة، على أن البعض من هذه الأسماء تكون لها أهمية خاصة، ومنها الاسم عصر في نقشنا، وهو اسم المنطقة التي تقع غرب مدينة صنعاء العاصمة، حيث نجد باكتشاف هذا الاسم قد اكتملت أسماء المناطق التي تحيط بالمدينة، وجميعها ذكرت في النقوش من نفس الفترة التاريخية، أو القرن الأول الميلادي وهي الرحبة

(٣/GL1210=RES4176) وهو اسم المنطقة التي تقع شمال صنعاء، ونقم وحدة وعيبان (حدة١/٧) نقم هو اسم الجبل المطل على المدينة من الناحية الشرقية،وحدة هو اسم الجبل المطل عليها من الجنوب، أما عيبان فهو اسم الجبل الذي يطل مع جبل عصر على المدينة من ناحية الغرب، وشعوب (5/R4009,1.3,4/CIH601, 2.5/GLA452) التي يعود ذكرها إلى فترات أقدم. وهذا يبين لنا استمرار التسميات القديمة حتى يومنا هذا. إلى جانب ذلك نجد اسم معبد جديد للإله ألمقه الإله الرئيسي للسبئيين هو معبد حدثنن.

## الهوامش

* سيعتمد الباحث في النقوش التي سينشرها تسمية موحدة: Ag متبوعًا برقم وهكذا، وهو اختصار لاسم الكاتب، وسيحمل هذا النقش الرقم Ag1. وأشكر الأخ الأستاذ أحمد شمسان الوكيل السابق لهيئة الآثار لإقناعه صاحب النقش بتصويره لنا بغرض الدراسة، كما أشكر الأخ خالد الحاج أخصائي الآثار في الهيئة العامة للآثار والمتاحف لقيامه بتفريغ النقش بخط المسند.

١ M. Arbach, *Les noms propres du Corpus Inscriptionum Semiticarum. Pars IV: Inscriptiones himyariticas et sabaeas continens* 7 (Roma, 2002), 197.

٢ G.L. Harding, *An Index and Concordance of Pre-Islamic Arabian Names and Inscriptions* (Toronto, 1971), 286.

٣ Harding, *An Index and Concordance of Per- Islamic Arabian Names and Inscriptions*, 220.

٤ ألفريد بيستون، قواعد النقوش العربية الجنوبية كتابات المسند (إربد، ١٩٩٥)، ٤٥، الفقرة ١٠:٥.

٥ إبراهيم أحمد المقحفي، معجم البلدان والقبائل اليمنية، الجزء الأول(صنعاء–بيروت، ٢٠٠٢)، ٨٢٠.

٦ سعيد بن فايز السعيد 'نقش سبئي جديد'، في: دراسات سبئية، دراسات في الآثار والنقوش والتاريخ، مهداة إلى يوسف محمد عبد الله، ألساندرو دي ميجريه، كرستيان روبان بمناسبة بلوغهم الستين عامًا (نابولي، ٢٠٠٥)، ٣٩–٤٥.

٧ عبد الله حسن الشيبة، دراسات في تاريخ اليمن القديم (تعز، ٢٠٠٠)، ٢٤٤–٢٤٦.

٨ الشيبة، دراسات في تاريخ اليمن القديم، ٢٤٦؛ السعيد، دراسات سبئية، ٤١.

٩ هناك أمثلة أخرى، لمزيد من المعلومات عن الاستيطان في اليمن القديم، انظر: عبد الله حسن الشيبة، طبيعة الاستيطان في اليمن القديم، مجلة كلية الآداب، جامعة صنعاء، العدد ١٥ (١٩٩٣)٣٧–٦٣؛ وأيضًا: دراسات في تاريخ اليمن، ٢٥٨–٢٨٤.

١٠ بيستون، جاك ريكمانز، محمود الغول، والتر مولر، المعجم السبئي (لوفان الجديدة–بيروت، ١٩٨٢)، ١٣٦.

١١ Harding, *An Index and Concordance of Pre-Islamic Arabian Names and Inscriptions*, 179; Arbach, *Les noms propres du Corpus Inscriptionum Semiticarum*, 239.

١٢ القحطاني، محمد سعد، آلهة اليمن القديم الرئيسة ورموزها حتى القرن الرابع الميلادي، دراسة آثارية تاريخية (رسالة دكتوراة، جامعة صنعاء، ١٩٩٧)، ٦٥.

١٣ خليل دائل الزبيري، الإله عثر في ديانة سبأ، دراسة من خلال النقوش والآثار، (رسالة ماجستير، جامعة عدن، ٢٠٠٠)، ٦٨–٦٩؛ وأيضا ٨٢–٨٣.

١٤ فايز السعيد، في: دراسات سبئية، ٤٢–٤٣.

١٥ فايز السعيد، في: دراسات سبئية، ٤٢.

١٦ بيستون وآخرون، المعجم السبئي، ١٥٨.

١٧ بيستون وآخرون، المعجم السبئي، ١٠٦.

١٨ بيستون، قواعد النقوش، ٣٥، الفقرة ٧:١٠.

١٩ بيستون وآخرون، المعجم السبئي، ١٢١.

٢٠ إبراهيم الصلوي، أعلام يمانية قديمة مركبة، مجلة ريدان ٦ (١٩٩٤)، ١٢١–١٣١.

٢١ بيستون وآخرون، المعجم السبئي، ٦٢.

٢٢ بيستون وآخرون، المعجم السبئي، ٢٥.

٢٣ بيستون وآخرون، المعجم السبئي، ٩١.

٢٤ بيستون وآخرون، المعجم السبئي، ١٣٥.

٢٥ بيستون وآخرون، المعجم السبئي، ١٣٣.

٢٦ إبراهيم الصلوي 'نقش جديد من نقوش الاعتراف العلني (نقش من معبد أذنن)، دراسة في دلالاته اللغوية والدينية'، في: دراسات سبئية، ١٠٩–١٢٠.

# وظائف ومضامين النقوش التأريخيّة والتزيينيّة على عمارة طرابلس المملوكيّة (٦٩٣-٧٦٠هـ/١٢٩٤-١٣٥٩م)

# Function and Significance of Historiographical and Decorative Inscriptions in Mameluke Monuments in Tripoli

عمر عبد السلام تدمري

## Abstract

The history of the city of Tripoli (Lebanon) extends for 3500 years. Nevertheless, a significant landmark event when the Mameluke conquest (688 H/1289 BCE) ended a long Crusade Era. This study presents reviews of major historiographical and decorative inscriptions on Mameluke monuments in Tripoli. In this regard, inscriptions passed through two developmental phases: The first phase encompasses the period following the Mameluke conquest and the foundation of the new city of Tripoli under the influence of possible Crusade counter-attacks. For this, monumental characteristics were dominated by simplicity of decorative inscriptions that were mostly used for commemorative and documentary purposes.

The second phase occurred in a period of stability, urban expansion, and population growth. Flourishing innovative art lines casted significant impressions as in the variety of writing types and styles, developed stone, marble, or wood engravings saturated with decorations, ornaments, and drawings. These inscriptions contained a variety of contents and had several uses. They were often found on mosques, madrassas, graves, and palaces and their count exceeded more than one hundred. However, only 70 inscriptions do exist at present along with a little more than 20 Mameluke mottos (ranks). A selection of these inscriptions will be presented in this study along with many of their characteristics including writing styles, purpose and content of these inscriptions, and some model mottos decorating Mameluke monuments.

## موجز تاريخي

تضرب مدينة طرابلس (بلبنان) جذورها التاريخية عبر نحو ثلاثة آلاف وخمسمائة عام، حين أسّسها أهل صيدا وصور وجزيرة أرواد قبل الميلاد بنحو ألفٍ وخمسمائة عام على ساحل البحر، وما لبثت أن حظيت بدورٍ سياسيّ هامّ حيث اتخذها الفينيقيون عاصمة لاتحاد المدن الفينيقية،[١] وبقيت في موقعها عند الرأس البرّي الداخل في مياه البحر المتوسط إلى أن أمر السلطان المنصور قلاوون بإزالتها عقب فتحها وإخراج الفرنج منها سنة ٦٨٨ هـ/١٢٨٩م، والمباشرة ببناء مدينة (مستجدة) عند سفوح قلعتها وعلى ضفاف نهرها في الداخل بعيدًا عن ساحل البحر والمدينة القديمة بنحو ميلين.[٢] واتخذها سلاطين دولة المماليك مقرًّا لنيابة السلطنة، فكانت النيابة الثالثة من حيث الأهميّة السياسية والعسكرية والعمرانية بعد دمشق وحلب.[٣]

ولهذا تُعتبر طرابلس الشام المدينة المملوكية الأولى على الساحل الشرقي للبحر المتوسط، وتتميّز بأنها متكاملة بمحلاّتها، وأسواقها، ودروبها، وأزقّتها، وحوانيتها، ودورها السكنية المتلاصقة مع جوامعها، ومساجدها، ومدارسها، وحمّاماتها، وخاناتها، وبوّاباتها، وسُبُل مياهها، ومزاراتها، وأضرحتها، وتشكّل كتلة عمرانية متراصّة إلى بعضها، ومتحفًا حيًّا ينبض بالحياة على امتداد ثلاثين هكتارًا، طوال نيفٍ وسبعة قرون من الزمن.

فطرابلس، إذًا، مدينة مملوكية خالصة، إلاّ من بعض التأثيرات الطفيفة الباقية من آثار البيزنطيين والفاطميين، والفرنج التي أبقى عليها المهندسون والمعماريون في عصر المماليك، وما أضيف من عمارة عثمانية بعد ذلك تحمل عشرات الكتابات والنقوش.

## نقوش زخرفية وخطوط كتابية

حكم المماليك طرابلس قرنين وربع القرن، أو يزيد قليلاً (٦٨٨-٩٢١هـ)/(١٢٨٩-١٥١٦م) وخلّفوا على عمائرهم الدينية، والعسكرية، والمدنية عشرات الكتابات المنقوشة بخطوط مختلفة بأيدي خطّاطين، ومزخرفين، ونقّاشين، وفنّانين عربٍ من أهل بلاد الشام، وزادت الكتابات لوحدها على المئة، بقي منها حتى الآن -تاريخ إعداد هذا البحث- سبعون نصًّا كتابيًّا،[٤] أحصيناها في قلعة طرابلس، وجوامعها، ومساجدها، ومدارسها، وزواياها وحمّاماتها، وخاناتها، وقصورها، وسُبُل مياهها، يضاف إليها ثلاثة وعشرون (رنكًا) (شعارًا) للسلاطين، والأمراء، والمماليك ماتزال موجودة على عمارة طرابلس[٥] رغم كل ما تعرّضت له المدينة من تخريب وتدمير بيد الإنسان أو بنكبات الطبيعة من زلازل، وسيول، وفيضانات النهر وسط محلاّتها التي أحصينا منها خمسة عشر فيضانًا خلال ستة قرون، ومنها رنوك لا مثيل لها في القاهرة ودمشق. نأمل أن تخصّص مكتبة الاسكندرية ندوة خاصة عن الرنوك ومدلولاتها في عصر المماليك.

## كتابات المرحلة الأولى على عمارة طرابلس المملوكية: (٦٩٣-٧١٥هـ/١٢٩٤-١٣١٥م)

بما أنّ طرابلس ثغر اقتصادي وتجاريّ مهمّ على البحر المتوسط، فقد اتخذ منها الفرنج (الصليبيّون) عاصمة لإحدى إماراتهم اللاتينية في الشرق[٦] (٥٠٣-٦٨٨هـ/١١٠٩-١٢٨٩م) إلى جانب إمارتي الرُّها (٤٩٢-٥٣٩هـ/١٠٩٨-١١٤٤م) وأنطاكية (٤٩٢-٦٦٦هـ/١٠٩٨-١٢٦٨م)، ومملكة بيت المقدس (٤٩٣-٥٨٣ هـ/ ١٠٩٩- ١١٨٧م)، فإنها ظلّت هدفًا دائمًا لتطلّعات الفرنج ومحاولاتهم لاستردادها واحتلالها من جديد، وقد أرخى هذا الوضع القلق والمتأزّم بظلاله على حركة البناء والعمران، فغاب الإسراف في التزيين، والإفراط في الزخرفة على المنشآت المدنية والدينية في المرحلة الأولى، وجرى الاكتفاء، فقط، بالنقوش الكتابية التأريخية، ذات الخطوط النسخية البسيطة، وهي الأكثر استعمالاً في العصر المملوكي، دون تكلّفٍ أو مراعاة للأبعاد المنسوبة.

**١ - كتابة الجامع المنصوري الكبير (٦٩٣هـ/ ١٢٩٤م)**

لقد نقشت أقدم كتابة –من ذلك العصر– فوق عتبة الباب الرئيسي للجامع المنصوري الكبير في ثلاثة أسطر، وذُيّلت، على اليسار، بثلاثة سطور قصيرة، الأول منها يزيد عن السطرين الأخيرين بثلاث كلمات فقط، وهي تسجّل اسم المهندس الذي أشرف على البناء.[٧] ولا شك في أنّ تثبيت الكتابة فوق الباب الرئيسي للجامع مباشرة يحقّق أغراضاً ثلاثة:

الأول: وظيفي، يسجّل اسم صاحب الأمر بالبناء، وهو السلطان الأشرف خليل بن قلاوون (٦٨٩- ٦٩٣هـ/ ١٢٩٠-١٢٩٤م)، وتسمية الأمير نائب السلطنة بطرابلس (عز الدين أيبك الخزنداري) (٦٩٢-٦٩٤هـ/١٢٩٣-١٢٩٥م) الذي جرى البناء في عهده، واسم المهندس (سالم بن ناصر العجمي الصِهْيوني) ولم نقف له على ترجمة، وهو منسوب إلى حصن صهيون من أعمال حمص على ساحل الشام، وتاريخ الانتهاء من العمارة، وهو سنة ٦٩٣هـ/١٢٩٤م.

الثاني: إعلامي، بحيث يراه كل متردّد على الجامع وكل زائر له، لأنه يطلّ على الطريق وفي مواجهة البصر مباشرة.

الثالث: تزييني، ينسجم مع البساطة المتناهية في عمارة الجامع بكل مكوّناته وخصائصه.

وهذا نص الكتابة: (شكل ١)

(بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذا الجامع المبارك مولانا السلطان الأعظم سيد ملوك العرب والعجم وفاتح الأمصار ومُبيد الكفار/ الملك الأشرف صلاح الدنيا والدين خليل قسيم أمير المؤمنين بن مولانا السلطان الملك المنصور سيف الدنيا والدين قلاوون الصالحي خلّد الله ملكه/ في نيابة المقرّ العالي الأميري الكبيري العزّي عز الدين أيبك الخزندار الأشرفي المنصوري نائب السلطنة بالفتوحات والسواحل المحروسة عفا الله عنه وذلك في سنة ثلاث وتسعين وستماية والحمد لله وحده.

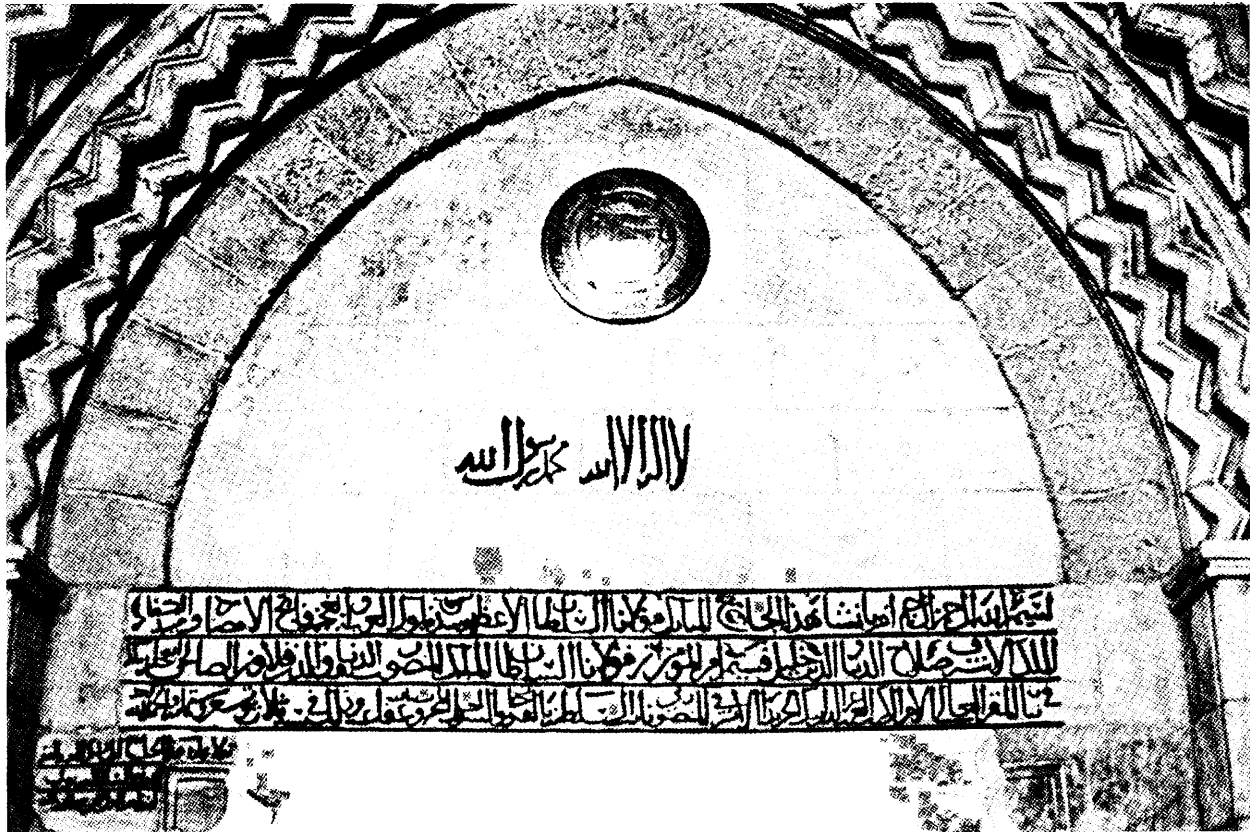
تولا عمارة هذا الجامع المبارك العبد الفقير/ لله تعالى سالم الصهيوني/ ابن ناصر الدين العجمي عفا الله عنه).

**٢ - كتابة شاهد قبر (٦٩٤هـ/١٢٩٥م)**

وفي محلّة 'باب الحديد' إحدى محلاّت طرابلس المملوكية عُثر على شاهد قبر نُقش عليه ستة أسطر بالخط النسخي المملوكي تُؤرّخ لوفاة أحد الأعيان لم نتبيّن اسمه، وتبدأ الكتابة بالبسملة، وفي السطرين الأخيرين ذكر تاريخ الوفاة (يوم السبت خامس شهر ذي الحجة سنة أربع وتسعين وستماية من الهجرة.[٨]

**٣ - كتابة المدرسة الزريقية (٦٩٧هـ/١٢٩٨م)**

وإلى فترة قريبة من كتابة الجامع المنصوري الكبير تنتمي الكتابة البارزة التي كانت على واجهة المدرسة (الزريقية) التي أسسها نائب السلطنة بطرابلس الأمير (عزّ الدين أيبك الموصلي) (٦٩٤-٦٩٨هـ/١٢٩٥-١٢٩٩م) وكان تأسيسها سنة ٦٩٧هـ/١٢٩٨م، على الضفة الشرقية من نهر طرابلس المعروف بأبو علي، وهي في ستة أسطر بالخط النسخي المملوكي، نقشت على يمين المدخل، فوق الباب، وليس في وسطه.[٩] ومن المؤسف أنّ هذه المدرسة أزيلت بكلّيتها في جملة ما أزيل من عمائر طرابلس المملوكية عند تنفيذ مشروع (تقويم مجرى نهر أبو علي) إثر آخر فيضان حدث بتاريخ ١٧ ديسمبر ١٩٥٥.

وهذا نص الكتابة: (بسم الله الرحمن الرحيم/ انشا هذا المسجد المبارك/ الفقير إلى الله ايبك الموصلي/

(شكل ١) نقش الباب الرئيسي للجامع المنصوري الكبير.

عفا الله عنه في تاريخ عشرين/ جماد الاخر سنة سبع وتسعين/ وستمايه)

**٤- كتابة مدفن الأمير أيبك الموصلي (٦٩٨هـ/ ١٢٩٩م)**

أما الكتابة التي تؤرّخ لوفاة الأمير (الموصلي) فقد نُقشت على رخام أبيض، بخط نسخيّ مملوكي، تبدأ بالبسملة، يعقبها ثلاثة أسطر تتضمن اسمه، ومنصبه، وتاريخ وفاته، وعلى جانبيها أربعة إطارات شبه دائرية، كُتب في كلّ منها كلمة، وثُبّتت تحتها لوحة رخامية أخرى، مستطيلة، نُقش عليها رنك (العلم دار) بثلاثة أشكال، أو أوضاع، ترمز إلى وظيفة الأمير قبل النيابة، وهي: حامل أو ناقل البريد السلطاني، وقد لُوِّن الرنك بالأحمر الأرجواني، وزال لونه بتأثير العوامل الطبيعية ومرور الزمن.[١٠]

لقد تملّك النائب الموصلي كتلة عمرانية ضخمة في وسط طرابلس المملوكية تبلغ مساحتها نحو أربعة آلاف متر مربّع تضمّ فيما تضمّ: البيمارستان على الضفّة الغربية من النهر، وقصره الذي يسكنه، والحمّام المعروف باسمه (حمّام عز الدين)، وخان الحريريّين (حاليًا: خان الخيّاطين) ويسمّى قديماً قيساريّة الدّهيشة،[١١] وبركة الملّاحة، وحانوت الشهود العدول، وخمسة وخمسين حانوتاً ودكّاناً بين الحمّام والبركة، وعدّة دكاكين بين الحمّام وقصره، ومع ذلك لم توضع الكتابة والرنك إلا فوق نافذة ضريحه ومدفنه الذي يتوسط بين الحمّام والقصر، المُطلّ على طريق محلّة باب الحديد، تحقيقاً لأغراض ثلاثة:

الأول: وظيفي وتأريخي، للتعريف بمنصبه كنائب للسلطنة بطرابلس والفتوحات المحروسة، ووظيفته

الأولى قبل النيابة، وتسجيل صك ملكيته للكتلة العمرانية الضخمة التي دُفن في وسطها، وولائه لمالكه وسيّده الملك المنصور قلاوون، حيث كُتبت عبارتا: (ملكي) و(منصوري) في الجانب الأيمن من اللوحة.

الثاني: إعلامي، بغرض أن يكون مرئيًا لوقوع اللوحة فوق نافذة المدفن على الطريق العام.

الثالث: ديني، وهو استجلاب الدعاء والترحّم عليه وقراءة الفاتحة عن روحه.

وهذا نص كتابة المدفن: (شكل ٢)

(بسم الله الرحمن الرحيم هذه تربة العبد الفقير إلى الله/ رحمه الله تعالى ايبك بن عبد الله الموصلي نايب السلطنة/ الشريفة بالفتوحات المحروسة رحمه الله تعالى المتوفى في خامس/ شهر صفر من سنة ثمان وتسعين وستماية من الهجرة النبوية.)

وعلى يمين الكتابة: ملكي وعلى يسارها: الله

منصوري رحمه

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ الأمير (عزّ الدين) لم يسجّل اسمه على باب الحمّام الذي كان كنيسة أيام حكم الفرنج لطرابلس، بل أبقى الكتابة المنقوشة بالأحرف اللاتينية ظاهرة على واجهة باب المدخل الكبير[١٢] (الأول) على الطريق العام من السوق، كما أبقى على الكتابة اللاتينية الأخرى فوق الباب

(شكل ٢) نص كتابة المدفن.

الصغير[١٣] (الثاني)، إلى جانب تمثال نافر للحمل الفصحي الذي تحيط برأسه هالة دائرية، وعلى جانبيه زهرتان متفتّحتان. ويمثّل هذا الحَمَل القُربان الذي يُكرز به على مذبح الكنيسة في عيد الفصح المجيد عند النصارى.[١٤]

وقد تكررت ظاهرة إبقاء الإشارات المسيحية التي تركها الفرنج على عمارتهم، فأبقى المماليك، ومن بعدهم العثمانيون على إشارة الصليب فوق باب بطركية اليعاقبة[١٥] التي كانت قريبة من البيمارستان ومن جامع ومدرسة البرطاسي في محلّة باب الحديد، رغم تحويل هذا المقرّ إلى مدرسة ومسجد يصلّي فيه المسلمون، وتمتلكه دائرة الأوقاف الإسلامية،[١٦] وبقي موجوداً حتى أزيل المسجد عند تنفيذ مشروع تقويم النهر في الستّينيات من القرن العشرين. كما أبقى المسلمون على إشارة الصليب منقوشاً على حجرٍ مازال ظاهرًا حتى الآن على الجدار الشرقي من قلعة طرابلس المُطلّ على الوسط من داخلها.

### ٥- كتابة جامع سيدي عبد الواحد المِكْناسي (٧٠٥ هـ/ ١٣٠٥م)

وحتى نهاية القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، والسنوات الخمس عشرة الأولى من القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، كانت التجربة التأريخية الأولى للخطوط على عمارة طرابلس لا تعدو إثبات دورها التسجيلي والتوثيقي للمبنى، دون الاهتمام بالنواحي الجمالية والإغراق في التزيين والزخرفة، والأشكال الهندسية والمنمنمات، وأوضحُ مثالٍ على ذلك اللوحة الكتابية التي تؤرّخ لبناء جامع (السيد عبد الواحد المكناسي)[١٧] (٧٠٥ هـ/ ١٣٠٥م) فهي ببساطتها تتناغم مع بساطة الجامع ومئذنته الصغيرة ومحرابه المغربيّ الطراز بتجويفات خطوطه المتوازية. وقد آثر «سيدي عبد الواحد»، انسجامًا مع زهده وتواضعه كمتصوّف وصاحب طريقة، أن يجعل

مكان لوحة البناء، وفيها اسمه وتاريخ البناء داخل الجامع، وليس خارجه، فثُبِّتَتْ وسط الجدار الغربي عند الفناء أو الباحة السماوية للجامع. كما آثر أن تكون الكتابة بخط واحد من أبناء بلده من المغرب تأكيداً لهُويّته المغربية، فأضاف بذلك طرازاً مغربيًّا أصيلاً وفريدًا بين الكتابات المملوكية الكثيرة التي تزدان بها معالم طرابلس. وتتميّز الكتابة التي جاءت في ثلاثة أسطر بإهمال كاتبها لوضع النقاط فوق الكثير من حروفها، ورسْمه للكاف بالشكل المغربي المميّز.

([illegible])

## ٦- كتابة المدرسة الماردانية[١٨] (٧٠٧هـ/١٣٠٧م)

وفي هذا المجال تُذكر اللوحة التي تؤرّخ لبناء المدرسة المملوكية الوحيدة في الميناء –موضع طرابلس التاريخية القديمة التي هُدمت بعد الفتح المنصوري– وهي المدرسة الوحيدة التي بنيت فوق دكاكين السوق (المعروف بسوق الإسلام)، وجاء بناء المدرسة بسيطًا ليس فيه أي تكلّف ولا أية زخرفة، فهو عبارة عن قاعة لا تزيد مساحتها عن خمسة عشر مترًا مربعًا، يتوسّطها عمود ضخم من الصخر الجرانيت المجلوب من مصر قديماً في عهد العلاقات الفينيقية– الفرعونية، وفي قبلتها محراب متواضع. أمّا كتابتها المنقوشة على لوحة رخاميّة ناصعة البياض، فهي الأهم بالمبنى، نظرًا للمعطيات التاريخية التي تقدّمها، وهي تتمثّل بذكر الأمير الذي أنشأ المدرسة، وتاريخ إنشائها، فضلاً عن صورتين منقوشتين لرنك هذا الأمير، وهو رنك فريد ونادر لم نقف على مثيل له في مجموعة الرنوك المملوكية المنشورة عن القاهرة أو دمشق وغيرهما.

ولقد ثُبِّتَت اللوحة فوق باب المدرسة التي يُصعد إليها بالدرج، لتُطِل على السوق ويراها مرتادوه، وكل المتردّدين على المدرسة للصلاة، فهي بذلك تؤدّي دورًا إعلاميًّا وتعريفيًّا باسم صاحب المبنى. كما تقدّم توثيقًا تأريخيًّا للسنة التي تم فيها البناء. وفوق هذا وذاك توفّر لنا معلومة تاريخية نادرة وفريدة لم ترد في المصادر التي تشير إلى الرنوك في عصر المماليك، وهو رنك (شادّ الميناء) وقد أخذ شكل قطعة الوزن الحديدية الثقيلة المربعة وفي أعلاها قبضة يتدلى منها رباط بعقدة لطيفة، ومن العقدة تتفرّع ذؤابتان، يفترض أنهما مع الرباط من خيطان الحرير. وقطعة الوزن ترمز إلى (الثقّالة) أو ما يعرف بـ(الياطر) الذي يشدّ به المركب أو السفينة عند الرسوّ وربطها إلى الحلقة على الشاطئ.

والكتابة من خمسة أسطر بخط الثُلث الأنيق، تبدأ بالبسملة والآية القرآنية: (إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ..) (سورة التوبة:الآية ١٨) لتنتهي باسم الأمير (علاء الدين أيدُغْمش[١٩] المارداني الأشرفي).

أما تاريخ البناء فقد نقش داخل دائرتين في أسفل اللوحة، في الدائرة اليمنى: (تاريخ رجب)، وفي الدائرة اليسرى: (سنة سبعة وسبعمايه).

وهذا النص الكامل للّوحة: (شكل ٣)

(بسم الله الرحمن الرحيم إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ/ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلاَةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلاَّ اللَّهَ فَعَسَى أُوْلَئِكَ أَن يَكُونُواْ مِنَ الْمُهْتَدِينَ/ انشا هذا المكان المبارك الفقير إلى الله تعالى المقر الكريم/ العالي المولوي الأميري الكبيري العلائي ايدغمش المارداني الاشرفي عز نصره)

تاريخ رجب — سنة سبعة وسبعماية[٢٠]

(شكل ٣) نص المدرسة الماردانية.

**٧- كتابة جامع البرطاسي (قبل ٧١٠ هـ/١٣١٠م)**

ومن كتابات هذه المرحلة لدينا عدة نماذج نجدها في جامع (البرطاسي)، وغيره.

فالأول يحمل في أعلى مدخله كتابة ضاع قسم من آخرها، والكتابة منقوشة بخط النسخ المملوكي تبدأ من اليمين باطن المدخل، وتنتهي في الجهة اليسرى، ومن المفترض أنها تمتدّ يسارًا على واجهة الجامع، ولكنها انقطعت عند كلمةٍ لم يبق سوى الحرف الأول منها، وربّما كان سبب ذلك تعرّض الجامع في هذه الناحية للتخريب أو الهدم، لعلّه بفعل أحد الفيضانات القوية التي كانت تجتاحه لوقوعه عند النهر مباشرة،[٢١] أو من جراء زلزال، أو إزالة قسم منه لتوسعة الطريق لوقوعه مباشرة بجوار الجسر القديم القائم فوق النهر، المعروف بجسر السويقة.

ومضمون الكتابة موظّف إعلاميًا وإخباريًّا للناس جميعاً بأنَ الجامع هو مدرسة أيضاً، وهي وقف، وأنَ الواقف هو منشئها (عيسى بن عمر البرطاسي)،[٢٢] وقد وقفها على المشتغلين بالعلم الشريف على مذهب الإمام الشافعي، وتقام فيها الجُمَع والصلوات المكتوبة، وهذا تأكيد على أن المبنى هو جامع ومدرسة في آنٍ، يؤيد ذلك وجود خمس حجرات كبيرة ملحقة بالجامع[٢٣] واشترط أن لا يُرسَّم فيها على أحد، أي لا تُملّك ولا تؤجَّر، ولا يسكنها من ليس له الحق في ذلك.

وهذا نص الكتابة: (شكل ٤)

(بسم الله الرحمن الرحيم، أوقف هذه المدرسة المباركة العبد الفقير إلى الله تعالى عيسى بن عمر البرطاسي عفا الله عنه وعلى المشتغلين بالعلم الشريف على مذهب الإمام الشافعي وإقامة الجمع والصلوات المكتوبة، وشرط أن لا يُرسَم فيها على أحد ولا يسكنه من لا له و[٢٤] ...)

ومن الواضح أنّ النص فقد عنصرًا مهمًّا وأساسيًّا هو التوثيق التأريخي للمبنى، ومن المرجّح أنه كان منقوشًا في آخره، ولكن المصادر التاريخية التي ترجمت لعيسى البرطاسي، بالإضافة إلى دفاتر الأوقاف في الأرشيف العثماني جعلتنا نؤرّخ لبنائه على وجه التقريب، في السنوات الأولى من القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، بدليل مرافقة المؤرّخ شهاب الدين النويري له بطرابلس سنة ٧١٠هـ/١٣١٠م، وكان الجامع والمدرسة قائمين.[٢٥]

ولقد أدت الكتابة دورًا تزيينيًا بلونها الأسود، كما تؤدي دورها الإعلامي بموقعها حيث يراها المترددون للصلاة، والمارة في الطريق.

(شكل ٤) كتابة جامع البرطاسي.

وزيادةً في تزيين مدخل الجامع وُضعت بلاطتان رخاميّتان مربّعتان نقش في إحداهما بخط هندسي تربيعي متداخل اسم النبي (محمد) صلى الله عليه وسلم، وقد كتب أربع مرات، وبلاطة أخرى نقش فيها اسم (علي) رضي الله عنه، أربع مرات أيضًا، والاسم فيهما يُقرأ من أربع جهات، (من أعلى ومن أسفل، ومن اليمين ومن اليسار) وبين البلاطتين بلاطتان رخاميتان أخريان نقش في كلّ منهما اسم (علي) أربع مرات أيضًا، ولكنه بشكل سداسيّ الأضلاع ضمن دائرة أصغر حجماً من المربعين الأوّلين بشيء يسير. ونرجّح أنّ هذه البلاطات أخذت من مبنًى كان من بقايا العصر الفاطمي ووضعت في هذا المبنى المملوكي، كما هو الحال في حمّام النوري،[٢٦] وهو من عصر المماليك، وزينت قاعة مدخله بلاطة نقش فيها اسم (علي) أربع مرات بخطوط هندسية.

**٨- كتابة أروقة الجامع المنصوري الكبير (٧١٥ هـ/١٣١٥م)**

ومن كتابات هذه المرحلة اللوحة التي تؤرّخ لإنشاء الرواقات المحيطة بفناء الجامع المنصوري الكبير، والتي أمر ببنائها السلطان الناصر محمد بن قلاوون وتمّ الفراغ منها في سنة ٧١٥ هـ/١٣١٥م، وتتميّز اللوحة التسجيلية بأنها تتألف من ثلاث قطع:

الأولى من الحجارة الرملية، وفيها سطران من الكتابة، وهي العُليا، وقد أخذت شكل حنية المحراب.

والثانية والثالثة من الرخام الأبيض. في القطعة الثانية -وهي الوسطى- أربعة أسطر. وفي الثالثة، -وهي السُفلى والأعرض- ثلاثة أسطر. وفي الزاوية اليُسرى من أسفل: كلمة واحدة.

وقد ثُبّتت القِطَع مُدْمجةً في واجهة الرواق الشرقي بحيث يتسنّى للمتردّدين على الجامع رؤيتها وقراءتها بسهولة، وبذلك تؤدي الغاية التي وُضعت من أجلها، وتحقيق الأغراض التالية:

الأول: توثيقي يعرّف بصاحب الأمر بالإنشاء وهو السلطان، وباسم نائبه في طرابلس الذي يلقّب بكافل المملكة الشريفة الطرابلسية، والذي تمّ البناء في فترة نيابته، مع تسجيل اسم المشرف على البناء المعبَّر عنه بشادّ الدواوين المعمورة.

الثاني: تأريخي، وهو تحديد السنة التي تمّ فيها إنشاء الرواقات، مع تسجيل اسم المهندس الذي نفّذ العمارة.

الثالث: إعلامي.

الرابع: تزييني.

واستُهلّت الكتابة بالبسملة، وبآية من القرآن الكريم. وهي بخط النسخ المملوكي، هذا نصّها: (شكل ٥)

بسم الله ا

لرحمن الرحيم (إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ

اللهِ مَنْ آمَنَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ)[٢٧] امر بانشاء هذه

الرواقات تكملة الجامع المبارك مولانا السلطا

(شكل ٥) نص أروقة الجامع المنصوري الكبير.

ن الملك الناصر العالم العادل المجاهد

المظفر المنصور ناصر الدنيا والدين محمد ابن قلا

ون خلد الله ملكه في نيابة المقر الشريف العالي السيفي كُستاي[٢٨] الناصري كافل المملكة الشريفة الطرابلسية أعز الله (تعالى)[٢٩]

انصاره باشارة المقر العالي البدري[٣٠] محمد بن أبي بكر[٣١] شاد الدواوين المعمورة ادام الله نعمته وكان الفراغ منه في

شهور (هد)[٣٢] سنة خمس عشر[٣٣] وسبعماية وصلى الله على سيدنا محمد تولا[٣٤] عمارته العبد الفقير إلى الله تعالى احمد ابن حسن البعلبكي[٣٥]

المهندز [٣٦]

### ٩- كتابة مدرسة الخيرية حُسْن (قبل ٧١٦هـ/١٣١٦م)

ويماثل ذلك في البساطة اللوحة المنقوشة فوق باب مدرسة (الخيرية حُسْن) (بضم الحاء وسكون السين المهملتين)، وهي لوحة من ستة أسطر بخط النسخي المملوكي، وموضوع كتابتها يختلف تمامًا عن جميع الكتابات التي سبق ذكرها، فهي لا تؤرخ لبناء المدرسة، بل هي وثيقة تسجّل أسماء ومواقع العقارات والأماكن الموقوفة على مصالح المدرسة، ومن نص الوقفية عرفنا أنّ واقفتها هي امرأة، وأنها زوجة (المرحوم قَطْلَوْ)، وعُبِّر عن كلمة (الزوجة) بـ(الجهة)، وهو اصطلاح شائع في العصر المملوكي يطلق على زوجة السلطان أو الأمير، وبالعودة إلى المصادر والوثائق المدونة، المطبوعة والمخطوطة، والمقارنة مع النص المنقوش، استطعنا أن نتعرّف أكثر على الواقفة، وعلى زوجها. فالواقفة هي السيّدة (حُسْن) شقيقة نائب السلطنة بطرابلس الأمير (سيف الدين أسندمر الكرجي)[٣٧] (٧٠٠-٧٠٩هـ)/(١٣٠٠-١٣٠٩م)، وزوجها هو نائب السلطنة بطرابلس أيضًا، الأمير (سيف الدين قَطْلَوْ بك المنصوري)،[٣٨] وقد تولى نيابة طرابلس لأشهر قليلة من سنة ٧٠٠هـ/١٣٠٠م قبل (أسندمر)، ومات سنة ٧١٦ هـ/١٣١٦م، ودفن داخل المدرسة.[٣٩] وهكذا تتضح أهمية الخطوط المنقوشة على العمارة تأريخًا، وتوثيقًا، وتزيينًا جماليًّا.

وهذا نصّ الكتابة، وهي من ستة أسطر، بخط النسخ المملوكي. والذي يلفت أنّ الكتابة غير مؤرَّخة، وهي تنتهي دون تعقيب بالدعاء أو التحذير من تغيير الوقفية كما جرت العادة في معظم الوقفيات المماثلة.

(بسم الله الرحمن الرحيم. وقَفَتْ جهةُ المرحوم قَطْلَوْ المصبنة والمعصرة/والرَبْع فوق المعصرة وخمس قراريط ورُبع بطاحون الداودية والسَّنْدَمُرية[٤٠]/بأرض كفرقاهل[٤١]/ والبستان ظاهر طرابلس وثلاث قراريط/ ونصف بسوق أَسَنْدُمر[٤٢] وثُلث الدير يعرف بأرض اصنون[٤٣]ومسكبة زيتون/والقاعة والبَحْرَة والطبقة جوار المدرسة ونصف طاحون/ الجديدة بعَرْدات[٤٤] وكرم زيتون في بطرّام[٤٥] وطبقة ومخزن بقيسارية الإفرنج).[٤٦]

## كتابات المرحلة الثانية (٧١٦-٧٦٠ هـ/١٣١٦-١٣٥٩م)

تتجلّى هذه المرحلة في التزيينات والزخارف والمعالم الجمالية والفنية التي نراها على عمارة القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي بعد أن استقرت أوضاع المدينة، وازدهرت حركتها التجارية، والصناعية، والثقافية، وكثر سكانها، وظهر فيها جيل من الخطاطين والفنانين المبدعين، من المهندسين، والبنّائين، والنحاتين، والنقاشين، والمزخرفين، فأفاد من كفاياتهم الأثرياء وأصحاب المناصب والأمراء، وظهرت إبداعاتهم وفنونهم في المخطوطات التي نسخوها، وخصوصاً في نسخ المصاحف الشريفة، وفي نقوشهم وخطوطهم

المحفورة أو البارزة في الحجارة والرخام والخشب، وهي مخلّدة إلى الآن على عمارة طرابلس عموماً، وعلى جوامعها، ومساجدها، ومدارسها خصوصًا، حيث أخذ الخط المنسوب يحتل حيّزاً أكبر من عمارتها، ويؤدي دورًا أساسيًّا في التزيين، بعد أن اقتصر دوره على الناحية التأريخية فحسب في المرحلة الأولى. وتنوعت الكتابات في هذه المرحلة بأشكال وأنواع للخطوط، مؤدّية وظائف ومضامين مختلفة، فهي تارة بخط نسخي مملوكي، وتارة نسخ تعليق، وتارة بخط الثلث، وتارة كوفي مزهر، وتارة بخط هندسي تربيعي، أو خط منسوب ومستقيم ومتوازن بأبعادٍ مضبوطة.

والخط في هذه المرحلة متعدّد الوظائف، وأول تلك الوظائف الإبهار البصري، وإضفاء الجمالية على المكان، ويتنوع المضمون بين نصوص لآيات من القرآن الكريم، أو نصوص من الحديث النبوي، إلى ذكر لفظ الجلالة، والنبي صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدين، والصحابة المبشرين بالجنة، وتسجيل وقفية لضريح، ونظم أبيات للوعظ، وتسجيل اسم لمعلّم العمل، أو اسم منفّذ البناء.

**١٠ - كتابات المدرسة القرطاوية: (بين ٧١٦-٧٢٦هـ/١٣١٦-١٣٢٦م)**

فالآيات القرآنية تزيّن الباب الرئيس لمدرسة الأمير (شهاب الدين قرطاي)[٤٧] الملاصقة للجامع المنصوري الكبير من جهة الشرق، كما تزيّن واجهتها الجنوبية (القبلية) من الخارج، لإبهار المارة في زقاق الأمير المؤدي مباشرة إلى حرم بيت الصلاة في الجامع المنصوري، فقد نقشت ثلاث آيات قرآنية بخط الثلث في خمسة أسطر على العتبة الرخامية الضخمة التي تعلو الباب الرئيس (الشمالي) للمدرسة، اتخذت شكلاً هندسيًّا من ستة أضلاع متساوية متقابلة كقطعة الحلوى، وفوقها البسملة بخط النسخ تعليق، المنحني والكبير ضمن قوس أفقي، تعلوه السِّنجات المتعاشقة من الرخام الأبيض والأسود، وفوقها تربيعة هندسية رائعة، ومن فوقها حنية الباب الحافلة بالزخارف والمقرنصات والمدلّيات والتجويفات الرائعة، فكأن البوابة تُفتح بالقرآن الكريم، والكتابة تتوسط العتبة، وهي في موقع الإبصار للداخلين إلى المدرسة، وللمارة في الطريق.

وفي الجهة الجنوبية تزين الكتابة القرآنية بالخط الكبير عتبات النوافذ الأربع المطلة على الطريق، وهي أيضاً ضمن أقواس أفقية، من تحتها أشكال زخرفية بديعة، وفوق الكتابة قوس آخر من السنجات الرخامية المتعاشقة بالأبيض والأسود، فجاء الخط هنا عنصرًا زخرفيًّا أساسيًّا تتجه إليه الأبصار قبل غيره لقراءة حروفه وكلماته المنحنية بليونة طيّعة. وقد نُقش فوق النافذة الأولى، تحت البسملة، شعار الأمير (قرطاي)، وهو رنك الجوكَنْدار[٤٨]، من عصوين معقوفتين، أمام كلٍّ منهما كرة صغيرة، ترمز إلى وظيفته الأساسية، وهي حمله عصيان البولو والكرات التي يلعب بها السلطان، فيكون هو بين يديه يناوله العصا والكرة.

وفوق النافذة الثانية نقش لفظ الجلالة (الله)، واسم النبي (محمد) صلى الله عليه وسلم، وأسماء الخلفاء الراشدين (أبو بكر، وعمر، وعثمان، وعلي)، وستّة من الصحابة (طلحة، زبير، سعد، سعيد، عبد الله، عبد الرحمن) وهم العشرة المبشّرون بالجنة، ضمن إطار مثمّن الأضلاع. وقد أبدع الخطاط في كتابة الأسماء بخطوط هندسية منسوبة، بحيث ولّد من كل حرف خطًّا مستقيمًا يمتدّ إلى نقطة المركز الدائرية، فتبدو الخطوط المتوازنة والمتوازية وكأنّها شعاعات بأبعاد متساوية، ويبرز من هذه اللوحات الإبهار والإعجاب بالقدرة على تطويع الفنان الحرف العربيّ ليولّف منه شكلاً هندسيًّا ولوحة فنية تحتاج التأمّل والوقوف أمامها مليًّا لفكّ رموزها وقراءتها.

### ١١ - كتابة منبر الجامع المنصوري الكبير (٧٢٦ هـ/١٣٢٦م)

ولم يقتصر اهتمام الأمير (قرطاي) بمدرسته التي بناها في مدة نيابته للسلطنة بطرابلس، للمرة الأولى، (٧١٦- ٧٢٦ هـ/١٣١٦-١٣٢٦م) فحسب، بل اهتمّ بالجامع المنصوري الكبير أيضاً، فأمر بصنع منبره الخشبيّ الضخم[٤٩] (٧٢٦هـ/١٣٢٦م) وتم عمله على يد (بكتوان بن عبد الله الشهابي)[٥٠] وحُفِر أمر البناء الصادر عن الأمير (قرطاي) في أعلى باب المنبر في سطر، وحفر اسم المعلم (الشهابي) وتاريخ إنجاز عمل المنبر في سطر آخر تحت الأول بنحو نصف متر، وهو بخط النسخ المملوكي. ولا يخفى أن حفر السطرين فوق باب المنبر الغرض منهما تعريف المصلين في الجامع بصاحب الفضل في هذا العمل، والذي نفّذه، وتاريخه. (شكل ٦)

### ١٢ - كتابة دار الأمير ألطُنْطاش ( بين ٧١٦-٧٢٦هـ/١٣١٦-١٣٢٦م)

وإلى المرحلة الثانية ذاتها، يمكن أن ننسب كتابة الأمير (سيف الدين ألطُنْطاش) فوق عتبة باب داره، على الضفة الغربية من النهر، وهي تنتمي إلى الربع الأول من القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، ويبدو فيها عدم الموازنة بين مساحة اللوحة، والنص المنقوش، فجاء الفراغ المخصَّص للكلمتين الأخيرتين في السطرين: الثاني والثالث أقلّ مساحة، فاضطر الخطاط لنقشهما عموديًا من أسفل إلى أعلى، ورسم على يمين الكتابة وعلى يسارها دائرتين يتوسّط كُلاً منهما سيف، هو رنك (شعار) الأمير العسكري المقدَّم على ألف نفر، للدلالة على منصبه ورتبته.[٥١]

وهذا نص الكتابة:

ادخلوها بسلام آمنين[٥٢]

مما عمل برسم الأمير سيف الدين الطنطاش[٥٣]

انشا الفقير محمد بن عبد[٥٤]

(شكل ٦) نص منبر الجامع المنصوري الكبير.

إن هذه الكتابة مع الرنك تُثبت العصر الذي كان فيه الأمير ألطنطاش، ومحلّ سكنه بطرابلس على وجه التحديد. (شكل ٧)

بل وقفنا على ذكر (بستان ألطنطاش) بظاهر طرابلس، وقد نصّت عليه وقفيّة جامع الأمير (سيف الدين طينال) المنقوشة داخله كما سيأتي. وهذا يؤكد على إقامة الأمير ألطنطاش بطرابلس وتملّكه فيها. ومن هنا تأتي الكتابات المنقوشة على العمارة كمصدر مهم من مصادر التأريخ، ولا يرقى إليه الشك، ولا يحتمل التأويل أو الظنون.

### ١٣ - كتابات جامع طينال (٧٣٦هـ/١٣٣٦م)

وبالانتقال إلى جامع الأمير (سيف الدين طينال الحاجب)[٥٥] الذي بناه أثناء تولّيه نيابة السلطنة

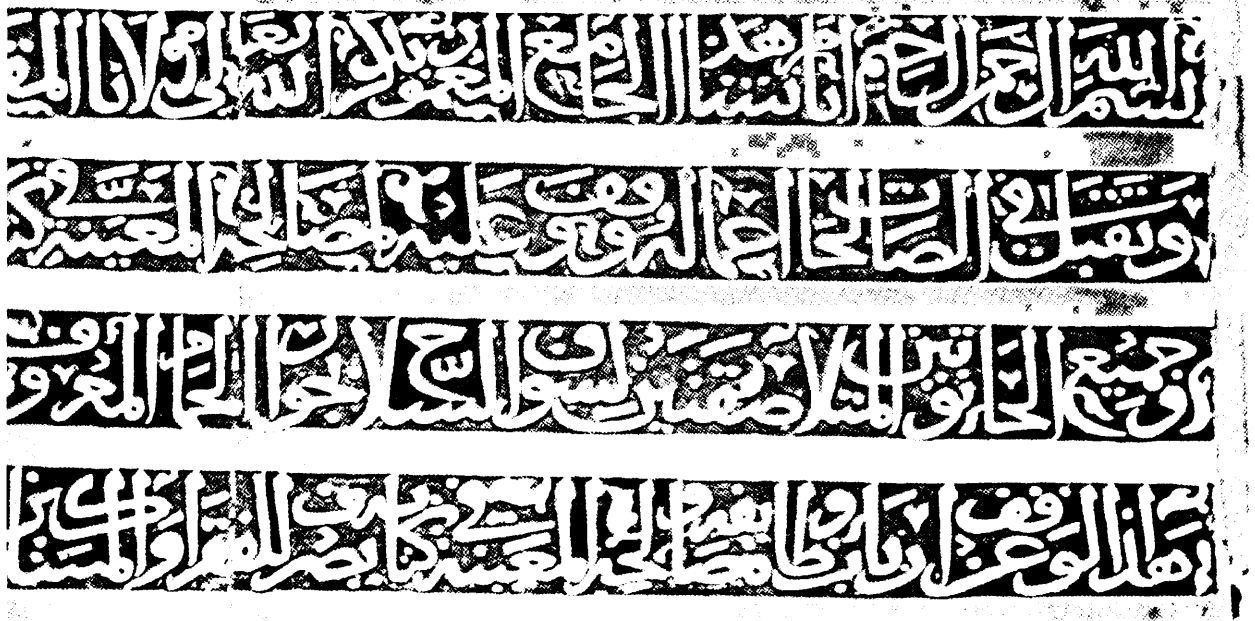
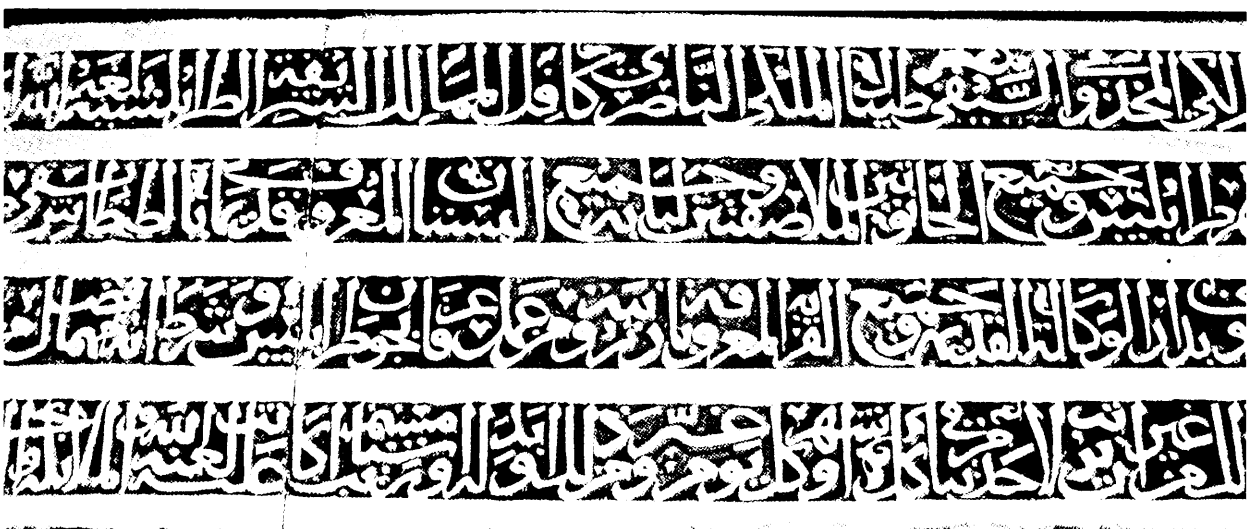
(شكل ٧) نص دار الأمير ألطُنْطاش.

بطرابلس، وتم بناؤه سنة ٧٣٦هـ/١٣٣٦م، نجد أنّ الكتابة أخذت مساحة تفوق المساحة الزخرفية على الواجهة الشمالية للباب الذي يفصل بين حرمي الجامع، الداخلي والخارجي، وهذا الباب يُضاهي بفخامته وأُبَّهَته أروع بوّابات مساجد القاهرة المملوكية[٦٥]. وقد كوّنت الخطوط المتنوّعة مع الزخارف والمقرنصات والمنمنمات لوحة تخطف الأبصار، وتجعل الناظر يقف أمامها مبهورًا متأمّلاً، وتنوّعت وظائف ومضامين النصوص المنقوشة، من نصٍّ تأريخيّ توثيقي، إلى حديث نبويّ شريف، إلى ذكرٍ للنبيّ صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدين والصحابة المبشّرين بالجنّة، إلى نصّ لوقفية الجامع، وأخيراً الكتابة القرآنية. وفي الحرم الداخلي يقوم المنبر الخشبي وهو يحمل كتابتين، الأولى كتابة قرآنية حُفرت على واجهته التي يُسند الخطيب ظهره حين يجلس أثناء خطبة الجمعة، وبعد كتابة الآية الكريمة (إنما يعمر مساجد الله..) يؤرّخ لإتمام عمل المنبر سنة ٧٣٦هـ، وفوق باب المنبر حفر اسم المعلّم (محمد الصفدي)[٦٧] الذي نفّذ عمل المنبر، والغرض أصبح واضحًا من الكتابتين بالخط النسخي المملوكي.

وبالعودة إلى كتابات الباب بين الحرمين، فقد تنوعت الخطوط من نَسْخ، إلى ثُلُث، إلى كوفي مزهَّر كُتبت حروفه متداخلة ببعضها بشكلٍ هندسي، تفنّن الخطاط والمهندس بها، بحيث شكّلت الخطوط قطاعاً مستطيلاً مستقيم الأضلاع، وغطت خطوط الوقفيتين المنقوشتين باللون الأسود باطن البوابة المرخّمة بالأبيض والرمادي، كما غطّت جانبيها، وواجهتها يميناً ويساراً، والوقفيتان وثيقتان تأريخيتان مهمتان تسجّلان أسماء الكثير من المعالم العمرانية في طرابلس ونواحيها مما وقفه الأمير (طينال) على الجامع ومصالحه، وتساعدان الباحثين في دراسة حركة العمران والسكان، والحياة الاجتماعية، والامتداد المُدُني، والنشاط التجاري والزراعي والصناعي في المدينة وما حولها.

وهذه نصوص كتابات جامع طينال، الأولى على يمين واجهة الباب الفاصل بين الحرمين داخل الجامع، وهي من أربعة أسطر بخط النسخ المملوكي تتضمّن وقفيّة الجامع: (شكلا ٨-٩)

(بسم الله الرحمن الرحيم امر بانشا هذا الجامع المعمور بذكر الله تعالى مولانا المقر الأشرف العالي

المولوي الكافلي السيدي المالكي المخدومي السيفي طينال الملكي الناصري كافل الممالك الشريفة الطرابلسية بلّغه الله آماله/ وتقبّل في الصالحات أعماله ووقف عليه لمصالحه المعيّنة في كتاب وقفه جميع البستان المعروف بالحموي بظاهر طرابلس وجميع الحانوتين الملاصقين لبابه وجميع البستان المعروف قديماً بالطنطاش[٥٨] بسقي طرابلس / وجميع الحانوتين الملاصقين لسوق السلاح بجوار الحمّام المعروف بأسندمر.[٥٩] وهي الآن ملك الواقف وجميع ثلث الخان المعروف بدار الوكالة القديمة[٦٠] وجميع القرية المعروفة بأرزونية[٦١] من عمل عرقا[٦٢] بجون طرابلس وشرط أنه مهما فضل من ريع/ هذا الوقف عن أرباب

(شكل ٨) نصوص كتابات جامع طينال، يمين واجهة الباب.

(شكل ٩) نصوص كتابات جامع طينال، يسار واجهة الباب.

وظائفه ومصالحه المعيّنة في كتابه يصرف للفقرا والمساكين المقيمين بطرابلس والواردين إليها حسب ما يراه الناظر في ذلك من غير أن يرتب لأحد مرتبا في كل شهر أو كل يوم ومن غيّر ذلك أو بدّله أو رتّب شيئا مستمرا عليه لعنة الله والملائكة والناس اجمعين)[٦٣]

الكتابة الثانية على يسار واجهة الباب نفسه، وبالمواصفات المذكورة، وتتضمّن هنا نص وقفية تربة طينال التي بناها ليُدفن فيها، وشاء القدر أن يموت في صفد ويدفن هناك:

(بسم الله الرحمن الرحيم وامر بانشا هذه التربة المباركة رحم الله ساكنها مولانا ملك الأمراء المشار إليه أثابه الله وتقبل منه وجزاه خيرا ورضي عنه ووقف على مصالحها وارباب وظائفها المعينة في كتابتها جميع الطبقة المجاورة لها من الشرق وتعرف بالخطيب/ وجميع القيسارية المستجدّة المجاورة لمسجد ارزني[٦٤] من الغرب بسكن الخِلَعيّين[٦٥] وعدة حوانيتها ست عشرة وطباقها ست عشرة وجميع الحوانيت والطباق انشا الواقف بالعَرَصَة القديمة[٦٦] وجميع الست حوانيت/ المستجدّة انشا الواقف وتعرف قديما بمظفر بسُويقة القاضي[٦٧] والثلث[٦٨] طباق الراكبة عليها وجميع الحاكورة المجاورة لهذا الجامع من القبلة وجميع الأرض المجاورة للميدان من القبلة وشرط أنه مهما فضل من ريع هذا الوقف عن أرباب وظائفه ومصالحه المعينة في كتاب الوقف/يصرف للفقراء والمساكين المقيمين والواردين كما شرط في وقف الجامع من غير ترتيب ومن رتّب لأحد مرتبا مستمرا أو جدّد لأحد شيئا على سبيل الراتب المستمر كان الله مجازيه ومحاسبه ومكافيه وحشره مع الاخسرين (أَعْمَالًا الَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا)[٦٩]).[٧٠]

الكتابة الثالثة في أعلى الباب في الوسط، وهي من قسمين:

الأول: يؤرّخ لبناء الجامع.

الثاني: ذكر أسماء العشرة المبشّرين بالجنة.

كتابة القسم الأول في قطعتين، يمينًا ويسارًا، في كل قطعة خمسة أسطر، وهي بخط النسخ المملوكي: (شكل ١٠)

| | |
|---|---|
| بسم الله الرحمن الرحيم | المعظمه بطرابلس |
| أمر انشا هذه جامع | المحروسه انشاها |
| المبارك المقر الشريف | في ايام الملك الناصر |
| العالي المولوي طينال | في شهر رجب سنة سته و |
| الناصري نايب السلطنـ[٧١] | ثلاثين وسبعمايه[٧٢] |

كتابة القسم الثاني -وهي الرابعة- بخط هندسي تربيعي متداخل في لوحة مربّعة تتوسّط الكتابة السابقة: (شكل ١١)

(محمد أبو بكر عمر عثمان علي طلحة زبير سعد سعيد عبد الله عبد الرحمن)[٧٣]

الكتابة الخامسة، وهي نص حديث شريف في سطرٍ واحد بخط كوفيّ مزهر:

(من بنا[٧٤] مسجدا لله ولو كَمِفْحَص قَطاة بنى الله له قصرا في الجنة)[٧٥]

(شكل ١٠) كتابة القسم الأول في أعلى الباب في الوسط.

(شكل ١١) كتابة القسم الثاني.

الكتابة السادسة على واجهة المسند حيث يجلس خطيب الجامع على المنبر عند خطبة الجمعة، وهي من خمسة أسطر، بخط الثلث، تؤرّخ لإتمام صنع المنبر: (شكل ١٢)

بسم الله الرحمن الرحيم

إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلاةَ وَآتَى[٧٦] الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلاَّ اللَّهَ فَعَسَى أُوْلَئِكَ أَن يَكُونُواْ مِنَ الْمُهْتَدِينَ

تكمل هذه منبر[٧٧] في شهر ذو[٧٨] القعدة سنة ستة وثلاثين وسبعماية[٧٩]

الكتابة السابعة فوق باب المنبر، وهي من سطر واحد بخط النسخ المملوكي، يذكر اسم المعلم الذي صنع المنبر: (شكل ١٣)

(عمل المعلم محمد الصفدي رحم الله من ترحم عليه).[٨٠]

ومن قراءة مضامين هذه النصوص نقف على الكثير من المُعطيات المتمثّلة في الأماكن والمعالم العمرانية القديمة التي أزيلت أو الباقية حتى الآن، والتعرّف على الامتداد العمراني بطرابلس خلال أقلّ من نصف قرن، منذ تحرير المدينة من الفرنج عام ٦٨٨هـ/١٢٨٩م، حتى بناء جامع طينال عام ٧٣٦هـ/١٣٣٦ م.[٨١]

(شكل ١٢) نص واجهة المسند.

(شكل ١٣) اسم صانع المنبر.

**١٤ - كتابات جامع العطار (٧٥١ هـ/١٣٥٠م)**

يحتوي جامع العطار على أربعة أنماط من الكتابة، ذات وظائف ومضامين مختلفة، أقدمها كتابة قصيرة تفصح عن اسم باني الجامع وهو (أبو بكر ابن البُصيص) بخط النسخ تعليق، مع الترحّم عليه، دون تأريخ للبناء

(عمل أبو بكر ابن البُصَيص الله رحمته تعالى)!،[٨٢] وهذه الكتابة فوق عتبة الباب الغربي للجامع الذي يقوم فوقه بناء المئذنة المربّعة التي تشبه البرج بضخامتها وارتفاعها. وهذا الجانب -أي الغربي- من الجامع هو الأقدم بناءً، إذ يعود إلى نحو سنة ٧١٥هـ/ ١٣١٥م، على اعتبار أنّ وقفيّته مؤرّخة بسنة ٧١٦هـ/ ١٣١٦م. وهي باسم (ناصر الدين محمد بن شهاب الدين أحمد العطار).[٨٣]

أما القسم الشرقيّ من الجامع فقد بني بعد ذلك مع المنبر الرخامي سنة ٧٥١هـ/١٣٥٠م، أي بعد خمسة وثلاثين عامًا، وهذا ما تؤكّده الكتابة النسخية المنقوشة فوق الباب الغربي للجامع، وهي تفصح عن اسم معلّم البناء وتاريخ إنجازه، ونصها: (بسم الله الرحمن الرحيم، هذا الباب المبارك والمنبر عمل المعلم محمد ابن إبراهيم المهندز في سنة أحد وخمسين وسبعميه)، وفوق هذه الكتابة لوحة مربّعة بالغة الروعة بما تتضمنه من تزيينات رخامية متداخلة ومتشابكة ومتقاطعة بشكل يثير الإعجاب، وهي تنبت زهرة السوسن في كل الاتجاهات، وفي وسط التربيعة دائرة تحيط بزخرفة دقيقة وجميلة، وهذه الزخرفة تتوسطها شبه دائرة مثمّنةً باللون الأرجواني القاني، وأرضية اللوحة يتمازج فيها الرخام الأبيض والرخام الموشح بالرماد، وبالألوان الأسود، والأحمر، والأصفر.

وقبل الانتقال إلى الكتابة التي نقشت على المنبر، نتوقّف قليلاً للتعرّف على المعلّمين (ابن البُصَيص) و(المهندز)، فالأول يُنسب إلى مدينة بعلبك، فهو (أبو بكر بن البُصَيص البعلبكي)، ذكره المؤرخ (صالح بن يحيى) في حوادث سنة ٧٤٥هـ/١٣٤٤م، ووصفه بالمهندس الخبير بالأعمال الساحلية، وقال: هو الذي عمّر جسر نهر الكلب القريب من بيروت، وغيره من الأعمال الثقال ببلاد طرابلس، ورُشح لبناء جسر الدامور على ساحل البحر بين بيروت وصيدا.[٨٤]

أما (المهندز) 'محمد بن إبراهيم' فهو من أسرة (ابن غنائم) التي منها المهندس (إبراهيم بن غنائم بن سعد) مهندس الملك الظاهر بيبرس البندقداري، الذي بنى المدرسة الظاهرية بدمشق، وكتب اسمه في طاقة مقرنص المدخل العمومي للمدرسة، وهو الذي بنى له أيضًا قصرًا بدمشق وكتب اسمه عليه[٨٥]. ويُحتمَل -إن لم يكن من المرجّح- أن يكون محمد بن إبراهيم هو ابن غنائم بن سعد المذكور.[٨٦]

إن تسجيل اسمَيْ معلّمَي البناء فوق البابين الغربي والشرقي أدّى مهمة توثيقية لولاها لَمَا كنا نعرف أنَ الجامع بُني على مرحلتين، وأن المرحلة الثانية كانت بعد وفاة الواقف (العطار) الذي مات بالوباء الذي عم العالم سنة ٧٤٩ هـ[٨٧]/١٣٤٨م. وهنا يتبادر السؤال: من كلّف (المهندس) بعمل الباب الشرقي؟ هل هو (ناصر الدين العطار) قبل وفاته؟ أم المتولّي على وقف الجامع من بعده؟ هذا ما لا توضحه الكتابة على الباب الغربيّ.

إن هذا التساؤل له ما يبرّره، إذ إن أكثر الذين كتبوا عن هذا الجامع ذكروا أنه بُني سنة ٧٥١هـ/١٣٥٠م[٨٨] والصحيح أنه بُني قبل ذلك بكثير.

فوقفية الجامع يعود تاريخها إلى سنة ٧١٥هـ/ ١٣١٥م كما تقدّم.

والجامع ذكره 'ابن أيبك' في كتابه 'الدرّ الفاخر' الذي ينتهي بحوادث سنة ٧٣٥هـ/١٣٣٥م. ومات هو بُعَيد ٧٣٦هـ/١٣٣٦م. فقال يذكر الجوامع المستجدّة بالممالك الشامية أيام الناصر محمد بن قلاوون: 'والمستجدّ أيضًا بطرابلس: جامع أنشأه الأمير شهاب الدين قرطاي رحمه الله لما كان نايباً بطرابلس. جامع أنشأه بدر الدين بن العطار رحمه الله أيضاً بطرابلس'.[٨٩]

وهذا القول يقطع بأن الجامع بُني في عهد الناصر محمد، وهو توفي سنة ٧٤١ هـ/١٣٤٠م، ثم كيف يُنسب لابن أيبك القول ببناء الجامع سنة ٧٥١ هـ. وهو قد مات بُعَيد سنة ٧٣٦ هـ؟

يؤكد المؤرّخون 'أبو الفداء'[٩٠] و'ابن الوردي'[٩١] أن 'العطار' مات بالطاعون سنة ٧٤٩ هـ/١٣٤٨م. فكيف يؤسس جامعه بعد وفاته بعامين.

ونصل إلى المنبر، وهو الوحيد الذي عمل من الرخام بين كل جوامع طرابلس المملوكية، فنجده يحمل كتابتين، الأولى نقشت على عتبة فوق الباب، وهي كتابة قرآنية بالخط الكوفي (فَإِذَا عَزَمتَ فَتَوَكَّل عَلَى اللهِ إنَّ اللهَ يُحبُّ المُتَوَكِّلين) (آل عمران:١٥٩) والثانية نقشت على جانبي المنبر الشرقي والغربي، وهي كتابية شعرية وعظية:

ففي الجانب الشرقي: (أنا مرقى لخطيبٍ/ومُعدّ للمواعظ)

وفي الجانب الغربي: (فاعتبر فيّ وفي/نفسك تلقى كلّ واعظ)

وهاتان الكتابتان لم يذكرهما (سوبرنهايم) في مجموعة النقوش.[٩٢]

وفي الجامع أيضًا لوحتان حجريتان عثر عليهما داخل المئذنة، نقش عليهما آيتان قرآنيتان، وقد تعرضتا للكسر، فبقي من الآيتين ما يلي:

(نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَكِينٍ) (المؤمنون: ١٣)

(فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنشَأْنَاهُ (المؤمنون:١٤)

والكتابة بخط النسخ المملوكي، ولم يرها (سوبرنهايم) أيضًا. ونرجّح أنها كانت لأحد القبور التي دفن فيها أحد علماء الجامع، حيث كان فيه مقبرة صغيرة خاصة به تعرف بمقبرة العطار.[٩٣]

### ١٥- كتابة المدرسة الناصرية (بين ٧٥٥-٧٦٢هـ/١٣٥٤-١٣٦١م)

تمثّل الكتابة المنقوشة فوق باب المدرسة الرنك أي (الشعار) الخاص بالسلطان الملك الناصر حسن بن محمد بن قلاوون (ت٧٦٢ هـ/١٣٦١م) وهو ضمن إطار دائريّ نقش في وسطه (عز لمولانا السلطان الملك الناصر)، ووضع فوق هذا السطر خط (شطف) نقش فوقه اسم أبيه السلطان (محمد) ووضع تحت السطر خطّ آخر، نقش تحته اسمه هو (حسن بن) وفي هذا احترام وإجلال لأبيه، والكتابة بخط النسخ المملوكي، وهي على هذا الشكل: (شكل ١٤)

محمد

عزّ لمولانا السلطان الملك الناصر

حسن بن[٩٤]

وفوق الرنك مباشرة المقرنصات والتجويفات والمُدَليات ذات الطراز المملوكي المعهود وهي تزيّن العقد النصف الدائري لحنية المدخل. ويخلو داخل المدرسة من أية كتابة، ولا تحمل أي تاريخ، ونرجح أنها بنيت في مدّة سلطنة الناصر حسن بن محمد بن قلاوون بين ٧٥٥-٧٦٢ هـ/١٣٥٤-١٣٦١م، إذ في سنة ٧٥٨هـ/١٣٥٧م، بدأ بإنشاء مدرسته الفخمة في القاهرة.[٩٥]

وبالعودة إلى نص كتابة الرنك فإن الذين كتبوا عن طرابلس لم يقرأوه كاملاً، بل قرأوا فقط السطر الأوسط 'عز لمولانا السلطان الملك الناصر'، فذكر أحدهم أن الناصر هو محمد بن قلاوون.[٩٦] وذكر أحدهم أن الناصر هو 'قلاوون' وزعم أن بناء المدرسة كان في سنة ٧١٥ هـ.[٩٧] وفي هذا الزعم خطآن فاحشان:

الأول: إن السلطان قلاوون يلقب بالمنصور وليس بالناصر.

(شكل ١٤) رنك السلطان الملك الناصر حسن بن محمد بن قلاوون.

الثاني: إن المنصور قلاوون مات سنة ٦٨٩هـ/ ١٢٩٠م فكيف يبني المدرسة سنة ٧١٥هـ/١٣١٥م؟؟

أما الأستاذ الدكتور سيد عبد العزيز سالم فقال إن تاريخ بناء هذه المدرسة يتراوح بين عامي ٦٩٣ و٧٤١هـ/١٢٩٣-١٣٤٠م،[٩٨] ولذلك فهو ينسبها للناصر محمد بن قلاوون. وعنه تنقل 'نينا جدجيان'.[٩٩] وبذلك تأتي قراءة النص كاملاً لتقطع أي شكّ في حقيقة أن المدرسة من بناء السلطان الناصر حسن، ولهذا تعرف في سجلاّت المحكمة الشرعية بالمدرسة الحَسَنية.[١٠٠]

واللافت أن نقش الرنك جاء مباشرة بمواجهة باب الجامع المنصوري الكبير الذي نقش فوقه أمر السلطان الأشرف خليل بن قلاوون ببنائه، وهو عمّه، كما تحمل رواقات الجامع لوحة باسم والده السلطان محمد بن قلاوون وهو يأمر ببنائها -كما تقدّم-، ليؤكّد ذلك على اهتمام سلاطين المماليك بعمارة طرابلس، كما اهتمّ جدّه المنصور قلاوون بفتحها وتحريرها من الفرنج، دون أن ننسى أن السلطان الناصر محمد بن قلاوون هو الذي أمر أيضاً ببناء 'الجامع الناصري'، المعروف الآن بالتوبة،[١٠١] ولا شك أن الجامع المذكور كان يحمل في مكانٍ منه لوحة تؤرّخ لبنائه، ولكنّه -كما جامع البرطاسي- تعرّض للهدم عدّة مرات من جرّاء فيضانات نهر (أبو علي) الذي يمرّ بجانبه،[١٠٢] فافتقد تلك اللوحة، عدة مرات وبقيت في مدخله الجنوبي لوحة من عهد الملك المؤيّد شيخ المحمودي،[١٠٣] بتاريخ ٨١٧هـ/١٤١٤م. وفي الجهة الشمالية لوحة أخرى من العصر العثماني، وفي الجهة الغربية منه نقشت مزولة (ساعة شمسية) تؤقت لمواعيد الأذان في النهار، مع اسم ناقشها من العصر العثماني أيضاً.

**١٦ - كتابة المدرسة الصقليّة[١٠٤]**

تقع هذه المدرسة بين الجامع المنصوري الكبير والمدرسة الناصرية، وأمام المدرسة الشمسية[١٠٥] بينهما نحو ستة أمتار، هي عرض المدخل إلى الجامع. وهي من أجمل المدارس المملوكية بطرابلس، على صغرها، تزيّن مدخلها طبقتان من المقرنصات، وفوقهما تجويفة نصف دائرية مكسوّة بالرخام والفسيفساء الملون بالأبيض والأسود والأحمر الأرجواني والفيروزي، تتشكل فيها لوحة رائعة من الخطوط الهندسية المعقّدة والمتشابكة كالسلسلة، لتشكل في الوسط نجمة ذات عشر شعاعات تدور حول دائرة صغيرة هي نقطة المركز، وهي مع المقرنصات والواجهة التي تتناوب فيها خطوط الحجارة البيضاء والسوداء، والمحاطة بشريط من الزخرفة النافرة، ومثلّثاتها الحادة كأسنان المنشار، تشدّ النظر إليها في حالةٍ من الإبهار والتأمّل. (شكل ١٥)

والمدرسة لا تحمل كتابة بظاهرها، بل بداخلها، ففيها كتابتان قرآنيتان فقط، إحداهما منقوشة وسط الجدار الجنوبي (القبلي) ضمن لوحة جصّية مستطيلة محاطة بإطار هندسي من الخطوط المستقيمة والمربّعات المفرّغة كالمناخل، وهي: (يُبَشِّرُهُمْ رَبُّهُم بِرَحْمَةٍ مِّنْهُ وَرِضْوَانٍ وَجَنَّاتٍ لَّهُمْ فِيهَا نَعِيمٌ مُّقِيمٌ) (التوبة: ٢١).

وقد نقش فوق اللوحة مباشرة رنك (شعار) الساقي، وترمز إليه كأس صغيرة داخل دائرة لا يتجاوز قطرها عشرة سنتيمترات، وفوق الرنك (جامة) صينية مستديرة قطرها نحو نصف المتر، ملأى بالزخارف المتناسقة ذات الخطوط الدقيقة والملتوية التي تخرج منها أغصان وأوراق تنتهي بأشكال من الزهور، وهي تدور على محور وسطيّ من زهرة ذات ست ورقات متفتّحة، ويدور حول الصينية إطار من الزخارف المجوّفة والنافرة، ونقش فوقها مباشرة رنك الكأس مرة أخرى بحجم الأول، ويعلوها كلّها قوسٌ نصف دائري، به أشكال هندسية تشبه الحبل المعقود بعدّة عُقَد متكرّرة.

ومن رنك الكأس نتأكد من أنّ المدرسة بناها أحد أمراء المماليك، وربما كان أحد نواب السلطنة بطرابلس، وكان قبل ذلك يعمل في مطبخ السلطان بالقاهرة، ناظراً على طعامه وشرابه. فالرنك هنا وظيفته تأريخية تدلّ على العصر الذي بُنيت فيه المدرسة، وإن كنّا نجهل في أيّ سنة كان ذلك بالتحديد.

أما الكتابة الأخرى فهي منقوشة على لوحة من الرخام الأبيض فوق قبر يتوسّط المدرسة، ولهذا السبب أطلقت مديرية الآثار على المدرسة اسم (المشهد)،

(شكل ١٥) المدرسة الصقلية.

ويحيط بالكتابة إطار مستطيل ممتلئ بالزخارف والأشكال النباتية. واللوحة بكتابتها وزخارفها كانت أكبر مما هي عليه الآن، فالآية فيها غير كاملة (إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي مَقَامٍ أ) (الدخان: ٥١) ويبدو القطع واضحًا في اللوحة؛ ويرتفع القبر عن سطح الأرض حوالي ثلاثين سنتيمترًا. وتقوم فوق أركانه الأربعة أربعة شواهد رخامية، قصيرة الارتفاع، تعلوها دوائر مفصّصة.[١٠٦]

وهناك كتابات أخرى كثيرة نقشت في أماكن مختلفة من عمارة طرابلس في فترة متأخرة عن الإطار التاريخي الذي تناولناه في هذا البحث من عصر المماليك، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: كتابات المدرسة العجمية، والظاهرية، والطواشية، والسقرقية، والخاتونية، وسبط العطار، وزاوية كرتاي، ومسجد الدباغين، والوتّار، والمرسوم السلطاني للملك شعبان في قلعة طرابلس، وكتابة سبيل التينة، وكتابات المراسيم السلطانية على جدار المدرسة القرطاوية، والدار المقابلة للمدرسة، وداخل وخارج الجامع المنصوري الكبير، وجامع التوبة، والعطار غير التي ذكرناها، وعلى عدة أضرحة وشواهد للقبور، وبعض القصور، عدا نصوص الكتابات التي وصلتنا وقد أزيلت من أماكنها، وهي بالعشرات ولا يمكن إستيعابها في هذا المقام.

## الهوامش

١ G.F. Hill, *BMC Phoenicia* (London, 1910), 119.

٢ أبو الفداء، المختصر في أخبار البشر (القاهرة، ١٣٢٥هـ)، الجزء ٤، ٢٣.

٣ خليل الظاهري ابن شاهين، زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك، نشره بول رافس (باريس، ١٨٩٤)، ١٣٣.

٤ عمر عبد السلام تدمري، 'التجربة التأريخية للعهد المملوكي ودور الخط في العمارة'، في: الخط العربي في العمارة (بيروت، ١٩٩٩)، ٢٧. ويراجع جدول الكتابات وأماكنها، ص ٨١-٨٢. وهو من إعدادنا.

٥ عمر تدمري. 'رنوك المماليك ورسومهم على عمارة طرابلس القديمة'، مجلة تاريخ العرب والعالم، العدد ١٥٧ (بيروت، ١٩٩٥)، ١٧-٣٧.

٦ J. Richard, *Le Comté de Tripoli sous la dynastie toulousaine (1102-1187), Bibliothèque archéologique et historique* XXXIX (Paris, 1945).

٧ لمراجعة نصوص الكتابات المنقوشة والمحفورة على عمارة طرابلس في عصر المماليك، انظر: M. Sobernheim, *Corpus inscriptionum arabicarim* 25 (Cairo, 1969)؛ عمر تدمري، 'نصوص كتابات تاريخية على عمارة طرابلس'، مجلة تاريخ العرب والعالم، العدد ٣٥ (بيروت، ١٩٨١)، ١٠-٢٤.

٨ انظر صورة اللوحة وكتابتها، عمر تدمري، في: الخط العربي في العمارة، ١٧٠، والنص المنقوش لم يقف عليه 'سوبرنهايم'، ولا غيره ممن كتبوا عن طرابلس وآثارها، وانفردنا به.

٩ B. Kondé, *Tripoli of Lebanon* (Beirut, 1967).

١٠ عمر تدمري، مجلة تاريخ العرب والعالم، العدد ١٥٧، ٣٢-٣٣.

١١ يُحتمل أن بناءه الأساسي يعود إلى العصر البيزنطي لاكتشاف عدة أعمدة وتيجان كورنثية عند بابه الرئيس في النصف الأول من القرن العشرين الميلادي. ويوجد تاج ضخم حتى الآن عند الباب المذكور. وكان يرمّم ويجدّد في العصر الإسلامي، وفي عهد الفرنج إلى أن تملّكه الأمير عز الدين أيبك الموصلي، بدليل تسميته بالقيسارية؛ عمر تدمري، تاريخ طرابلس السياسي والحضاري عبر العصور (عصر دولة المماليك) (بيروت، ١٩٨١)، ٢٩٧.

١٢ الكتابة هي Scs JAcobos (القديس يعقوبوس)

١٣ الكتابة هي: ECCE AGN DE (حمل الإله)

١٤ عمر تدمري، تاريخ طرابلس السياسي والحضاري عبر العصور، ٣٠٠؛ وعن أوقاف الأمير عز الدين أيبك الموصلي في طرابلس انظر: الأوقاف الإسلامية في طرابلس الشام من وثائق الأرشيف العثماني وأهميتها في رصد حركة العمران، عمر تدمري، 'الأوقاف في بلاد الشام منذ بداية الفتح العربي الإسلامي إلى نهاية القرن العشرين'، بحث مقدّم في المؤتمر الدولي السابع لتاريخ بلاد الشام، (عمان، ٢٠٠٦)، ٦٠-٦١.

١٥ لا يُعرف تاريخ بنائها، وهي منسوبة لطائفة اليعاقبة من النصارى الأرثوذكس، وكانت موجودة في أيام حكم الفرنج لطرابلس.

١٦ انظر: دفتر العقارات الوقفية، محفوظ بدائرة الأوقاف الإسلامية بطرابلس، ١٣.

١٧ التقى الرحالة ابن بطوطة بسيدي عبد الواحد المكناسي في مدينة إسنا بصعيد مصر ٧٢٦ هـ/١٣٢٦م. وقال إنه على هذا العهد صاحب زاوية بقوص، وهي بين قنا والأقصر. (مهذّب رحلة ابن بطوطة، لأحمد العوامري ومحمد أحمد جاد المولى. مصر (القاهرة، ١٩٣٩)، ٥٢.

١٧ عن جامع سيدي عبد الواحد، انظر: سيد عبد العزيز سالم، طرابلس الشام في التاريخ الإسلامي (الإسكندرية، ١٩٦٧)،

٤٠٨؛ عمر تدمري، تاريخ وآثار مساجد ومدارس طرابلس في عصر المماليك (طرابلس، ١٩٧٤)، ١٥٥، وما بعدها.

١٨ هذه المدرسة لم يذكرها أحد من جميع الذين كتبوا عن طرابلس، وانفردنا بذلك في كتابنا: تاريخ وآثار مساجد ومدارس طرابلس في عصر المماليك، ٣٢٦-٣٢٩، وعنه تنقل السيدة حنان سلام ليبيتش في كتابها: *The Architecture of the Mamlouk City of Tripoli* (Canada, 1983).

١٩ ذكره القلقشندي في: صبح الأعشى في صناعة الإنشا (القاهرة، ١٩٦٣)، ج ١٢/٤٥٦، وهو يورد نص مرسوم وظيفة شادّ الشواني الذي كتب بتوجيهها عليه، دون أن يؤرّخ ذلك، فجاء مضمون الكتابة المنقوشة على باب مدرسته ليعضّد ما ذكره القلقشندي، ثم أفادنا المؤرخ الدمشقي ابن طولون بأنه توفي في سنة ٧٤٣ هـ/١٣٤٢م. انظر: محمد أحمد دهمان (تحقيق)، إعلام الورى بمن ولّي من الأتراك بدمشق الكبرى (دمشق، ١٩٦٤)، ١٧.

٢٠ الكتابة لم يقف عليها 'سوبرنهايم' فلم يذكرها في مجموعة النقوش العربية، الخاصّة بطرابلس.

٢١ عمر تدمري، 'فيضانات نهر (أبو علي) الغضبان بطربلس'، مجلة تاريخ العرب والعالم، العدد ١٨٢ (بيروت، ١٩٩٩)، ٣-٢٠.

٢٢ هو الأمير شرف الدين عيسى بن عمر بن عيسى البرطاسي الكردي، أحد أمراء الطبلخاناه، تولى مهمة شاد الدواوين بطرابلس. قال الصفدي: (عمّر بطرابلس مدرسة للشافعية مليحة، وجعل ساحتها للطلبة فسيحة). ورافقه شهاب الدين النويري بها سنة ٧١٠هـ. وتوفي سنة ٧٢٥هـ/١٣٢٥م. انظر عنه في: الصفدي، أعيان العصر وأعوان النصر. تحقيق جماعة من الأساتذة (دبي، ١٤١٨هـ/١٩٩٨)، ج٣/٧١٩، ٧٢٠ رقم ١٣١٥، الفيومي، نثر الجمان في تراجم الأعيان، مخطوط بدار الكتب المصرية، رقم ١٧٤٦تاريخ، ج٣/ ورقة ٢٠٣ ب، ٢٠٤ أ، ابن حجر، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، بعناية محمد سيد جاد الحق (القاهرة، ١٩٦٦)، ج٣/ ٢٨٦، ٢٨٧.

٢٣ عمر تدمري، تاريخ وآثار مساجد ومدارس طرابلس، ٢٠٧ وما بعدها.

٢٤ عمر تدمري، تاريخ وآثار مساجد ومدارس طرابلس. ٢١٠. والكتابة ناقصة في آخرها لتخريب أصاب واجهة المدرسة في وقت غير معروف ذهب من جرّائه تاريخ البناء على ما نرجّح. وقد عُثر قبل نحو عشر سنوات من كتابة هذا البحث على حجر صخريّ ضخم داخل إحدى غرف المدرسة وقد نقش عليه رنك (شعار) السيف داخل إطار دائري نرجّح أنه عائد للأمير البرطاسي نفسه، وهو قد تولّى مهمة الدفاع عن ثغر اللاذقية حين قصدها الفرنج سنة ٧٢٢ هـ/١٣٢٢م، النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق مصطفى حجازي (القاهرة، ١٩٩٧)، ج ٣٣/٣٩.

٢٥ النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب.

٢٦ يُنسب حمّام النوري – ترجيحًا– إلى الأمير سيف الدين سُنْقُر بن عبدالله النوري نائب البَهْنَسا. وكان خدم الأمير الأفرم نائب دمشق فتولّى إمرة طرابلس، وعمّر بها أماكن واشترى فيها أملاكاً جيّدة كان يحصّل منها كل سنة ١٨ ألف درهم، تولّى نيابة بهنسا ومات بها في المحرم سنة ٧٣٦ هـ/١٣٣٦م. وخلّف بطرابلس ٢٢ ولداً كان ١٢ منهم أمراء طبلخاناه بها. ومنهم مقدّمون وأجناد. انظر: نثر الجمان في تراجم الأعيان، مخطوط بدار الكتب المصرية، ق ٢/ ورقة ١٥١، تاريخ حوادث الزمان وأنبائه ووفيات الأكابر والأعيان من أبنائه، لابن الجزري (ت ٧٣٩ هـ) تحقيق عمر تدمري (صيدا، بيروت، ١٤١٩ هـ/١٩٩٨ م، ج٣/٩٢٠، ٩٢١ رقم ١١٧٩).

٢٧ سورة التوبة، الآية ١٨، وما بين القوسين لم يُثْبته الأستاذان 'كومب' و'سوفاجيه' في مجموعة النقوش العربية. E. Combe, J. Sauvaget, G. Wiet, *Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe* 14 (Cairo, 1894-1903), 101.

٢٨ عُرف سيف الدين كُستاي الناصري بأمير سلاح. تولى نيابة السلطنة بطرابلس سنة ٧١٤ هـ/١٣١٤م ومات ودُفن بها ليلة الأربعاء ١٩ جمادى الآخرة سنة ٧١٦هـ/١٣١٦م وخلّف ثروة طائلة. انظر عنه في: المقتفي على كتاب الروضتين، للبرزالي (ت ٧٣٩هـ) تحقيق عمر تدمري (صيدا، بيروت، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م)، ج٤/٢٢٦ رقم ٤٧٦ وفيه حشدنا مصادر ترجمته.

٢٩ لم يذكرها 'سوبرنهايم' في النص.

٣٠ البدري اختصار لمن يلقّب ببدر الدين.

٣١ لم نقف على ترجمة له.

٣٢ هكذا وردت في النص محيّرة بين 'حد' و'حل' وهي مُقحمة لا معنى لها هنا.

٣٣ الصواب: 'خمس عشرة'.

٣٤ الصواب: 'تولّى'.

٣٥ لم نقف له على ترجمة.

٣٦ كُتبت هكذا، بالزاي بدل السين.

٣٧ الأمير 'أسندمر الكرجي' من مشاهير نواب السلطنة بطرابلس، تولاها عشر سنين (٧٠٠-٧٠٩هـ/١٣٠٠- ١٣٠٩م)، وأنشأ فيها محلّة على الضفة الشرقية من نهر أبي علي نُسبت إليه فعُرفت بسُويقة أسندمر، وأنشأ محلة أخرى في الجهة الجنوبية من المدينة عُرفت بسويقة الخيل، ووسّع حصن طرابلس وحوّله إلى قلعة سنة ٧٠٧ هـ/١٣٠٧م وأقام أبراجًا دفاعية على ساحل طرابلس، وله تاريخ حافل بالأحداث، منها مشاركته في الحملة على جبل لبنان لتأديب طائفة النُصيرية سنة ٧٠٥هـ/١٣٠٥م وغير ذلك. قتله الناصر محمد بن قلاوون سنة ٧١١هـ/١٣١١م. انظر: أعيان العصر وأعوان النصر، ج ٥٣٤/١ – ٥٣٧ رقم ٢٨٠؛ عمر تدمري، تاريخ طرابلس السياسي والحضاري عبر العصور ج ٢٥٧/٢.

٣٨ انظر: أعيان العصر وأعوان النصر، ج٤/١٢١- ١٢٥، رقم ١٣٧٩.

٣٩ عن المدرسة، انظر: عبد العزيز سالم، طرابلس الشام في التاريخ الإسلامي، ٤٢٤؛ عمر تدمري، الأوقاف الإسلامية في طرابلس الشام من وثائق الأرشيف العثماني وأهميتها في رصد حركة العمران، ٣٢، ٣٣ رقم ٩، عمر تدمري، 'الآثار الإسلامية في طرابلس الشام'، مجلة الفكر العربي، العدد ٥٢، السنة التاسعة (بيروت)، ٢٠٦ وما بعدها.

٤٠ السندمرية: نسبة للأمير أسندمر نائب طرابلس وشقيق الواقفة.

٤١ كفرقاهل: قرية بها حصن. مرّ بها السلطان قايتباي عند زيارته لطرابلس سنة ٨٨٢ هـ/١٤٧٧م. وهي بقضاء الكورة من أعمال طرابلس، على بُعد نحو ١٥ كيلومتراً. انظر: عمر تدمري (تحقيق)، القول المستظرف في سفر مولانا الملك الأشرف -للقاضي بدر الدين محمد بن يحيى بن شاكر المعروف بابن الجيعان (ت ٩٠٢ هـ) (طرابلس، ١٩٨٤)، ٥٥ وفيه: 'كفرقاهر' بالراء.

٤٢ سوق أسندمر من الجهة الجنوبية من طرابلس بين جامعَي المعلّق والطحّام.

٤٣ أصنون قرية بقضاء البترون جنوب طرابلس.

٤٤ عَرْدات بقضاء الزاوية شرقي طرابلس.

٤٥ بُطرّام قرية بقضاء الكورة إلى الجنوب الشرقي من طرابلس.

٤٦ قيسارية الإفرنج في محلّة الدباغين بطرابلس، هي جزء من الخان الكبير المعروف بخان العسكر.

٤٧ تولى نيابة السلطنة بطرابلس مرتين، الأولى (٧١٦ – ٧٢٦ هـ/ ١٣١٦ – ١٣٢٦ م) والثانية (٧٣٣ – ٧٣٤ هـ/ ١٣٣٣- ١٣٣٤م) وله تاريخ حافل. كتب عنه «الحسن بن حبيب الحلبي» ترجمة وافية وجاء فيها أنه أنشأ بها مدرسة مُلاءة رخامها ملونة، ومحاسن مقامها الجلاّب للطلبة مدوّنة، وماؤها يجري على أحسن العوائد، وأرجاؤها مرجوّة للفوائد والموائد، وأوراق نقوشها مزهرة زاهرة، وعيون شبابيكها إلى الجامع المنصوري ناظرة. وكانت وفاته بطرابلس ودُفن داخل مدرسته. (الدر المنتخب في تكملة تاريخ حلب، لابن خطيب الناصرية، مخطوط المكتبة الأهلية بباريس، رقم ٢١٣٩، ج ٣، ورقة ١٠٤ ب، ١٠٥ أ) نقلاً عن 'درّة الأسلاك' لابن حبيب.

٤٨ ونقش رنك الجوكندار أيضاً على جدار الدار التي تقع قبلي المدرسة مباشرة، كما نقش وسط القوس القائم عند أول زقاق المدرسة المعروف بزقاق الأمير قرطاي. انظر: عمر تدمري، آثار طرابلس الإسلامية، دراسات في التاريخ والعمارة (طرابلس، ١٤١٤ هـ/١٩٩٣)، ٢٠٠، رنوك المماليك ورسومهم، ص ٢٧.

٤٩ عمر تدمري، آثار طرابلس الإسلامية، ٤٣، ٤٤. ٥٠ لم نقف له على ترجمة.

٥١ رنوك المماليك ورسومهم، ٢٦ – ٢٧.

٥٢ سورة الحِجْر، الآية ٥٦.

٥٣ ذكره الرحّالة ابن بطوطة أثناء رحلته إلى بلاد الشام الشمالية سنة ٧٢٦ هـ/ ١٣٢٦م. فقال إنه أمير حصن شُغْرُبَكّاس، ووصفه بالفاضل. (مهذب رحلة ابن بطوطة، مصدر سابق، ص ٦١).

٥٤ لم ير 'سوبرنهايم' هذه الكتابة، ولم يذكرها جميع الذين كتبوا عن طرابلس، ولم نقف على ترجمة البنّاء محمد بن عبد الحميد في المصادر.

٥٥ وُلي الأمير طينال نيابة السلطنة بطرابلس ثلاث مرات (٧٢٦- ٧٣٣هـ/ ١٣٢٦-١٣٣٣م) و(٧٣٥-٧٤١هـ/١٣٣٥-١٣٤٠م) و(٧٤٢- ٧٤٣هـ/١٣٤١-١٣٤٢م) وتوفي بصفد سنة (٧٤٣هـ/١٣٤٢م) له تاريخ حافل بطرابلس. وتولّى نيابة غزة وصفد. انظر عنه في: أعيان العصر وأعوان النصر، ج٢/ ٦٣٠- ٦٣٣ رقم ٨٤٠

٥٦ خصائص العمارة الإسلامية في طرابلس وآثارها المملوكية، بحث نُشر في كتاب 'الندوة العالمية عن المدينة العربية وخصائصها'، عمر عبد السلام تدمري (واشنطن، ١٩٨١)

٥٧ لم نجد له ترجمة.

٥٨ راجع كتابة دار الأمير الطنطاش، والحاشية رقم ٥٣، والعبارة في النص أعلاه تفيد بأن البستان المعروف قديماً بالطنطاس قد انتقلت ملكيته بالشراء إلى الأمير طينال وصار ضمن أوقاف الجامع.

٥٩ حمّام أسندمر، بناه نائب طرابلس الأسبق الأمير سيف الدين أسندمر الكرجي على الضفة الشرقية من نهر طرابلس سنة ٧٠٥ هـ/ ١٣٠٥م وامتدحه الأديب أحمد بن يوسف المعروف بالطيبي (ت ٧١٢هـ/ ١٣١٢م) بقصيدة فيها وصف له. انظر: أعيان العصر وأعوان النصر ٥٣٦/١، ٥٣٧، والوافي بالوفيات، للصفدي، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٧١، ج ٢٩٨/٨.

٦٠ دار الوكالة القديمة هي السوق المغلق المعروف بسوق حراج على الضفة الغربية من نهر طرابلس، ويدلّ طراز بنائه وأعمدة حوانيته على أنه يعود إلى العهد البيزنطي، وفيه كانت تُعرض البضائع للبيع بطريقة المحارجة (المزايدة).

٦١ أرزونية: قرية في سورية قريبة من الحدود الشمالية للجمهورية اللبنانية، بنواحي حصن الأكراد، ولا تزال أرض هذه القرية من أوقاف جامع طينال.

٦٢ عرقا = عرقة: مدينة وحصن مشهور قريب من ساحل البحر، إلى الشمال الشرقي من طرابلس على مسافة ١٥ كلم.

٦٣ Sobernheim, *Corpus inscriptionum arabicarim* 25, 817.

٦٤ مسجد أرزني هو المعروف حاليًا بمسجد 'الدُّبَّها' القريب من جامع سيدي عبد الواحد المكناسي. هُدم وجُدّد بناؤه أكثر من مرة (١١٦٣هـ/ ١٥٧٠م) و(١١٩٩هـ/١٧٨٤م) و(١٢٣٤ هـ/١٨١٩م) و(١٤٠٥هـ/١٩٨٤م) وبه مقبرة لمشايخ الطريقة النقشبندية انظر: عمر تدمري، مساجد ومدارس طرابلس الفيحاء، (طرابلس، ٢٠٠٣)، ٤٨، رقم ٣٤.

٦٥ سكن الخلَعيّين: أصحاب حرفة الخياطة الخاصة بالملابس والأزياء النفيسة التي يخلعها السلطان أو الأمير على كبار رجالات البلد والأعيان في المناسبات.

٦٦ العَرَصة: لغةً ساحة الدار، جمعها: عرَصات، بالتحريك، وهي كل بقعة ليس فيها بناء. وحتى الآن يوجد في أول سوق القمح بجوار محلّة التبانة خان كبير يُعرف بخان العَرَصات، لعلّه هو المقصود.

٦٧ سُويقة القاضي: منسوبة إلى قاضي طرابلس 'حسام الدين الحسن بن رمضان بن حسن القرمي الشافعي' (ت ٧٤٦هـ/١٣٤٥م) الذي بنى فيها حمامًا وزاوية في محلة الدباغين قرب الخان المعروف بخان العسكر. وقد سبق ذكره. انظر: مهذب رحلة ابن بطوطة، ٦٤.

Omar Tadmouri, 'The plans of Tripoli Alsham and it's Mamluk Architecture', in *The Mamluks and the Early Ottoman Period in Bilad Al-Sham: History and Archeology* 9-10 (London, 1997- 1998), 476.

٦٨ كُتبت هكذا، والمراد: الثلاث.

٦٩ سورة الكهف، آخر الآية ١٠٣ وكامل الآية ١٠٤، وقد أسقط الدكتور سيد عبد العزيز سالم، رحمه الله، ذكر الآية. انظر: طرابلس الشام في التاريخ الإسلامي، ٤٧٦، كما أسقط قبلها جملة 'وجميع الأرض المجاورة للميدان من القبلة' (في السطر الثاني) وكلمة 'المستمر' في آخر السطر الثالث (٦٩). أما سوبرنهايم فقد أسقط حرف الواو بعد البسملة، وهي واو العطف على الكتابة السابقة.

٧٠ Sobernheim, *Corpus inscriptionum arabicarim* 25, 88.

٧١ هكذا، ولم تكتب الهاء أو التاء المربوطة، وقد أثبتها سوبرنهايم وهي غير موجودة.

٧٢ Sobernheim, *Corpus inscriptionum arabicarim* 25, 86.

٧٣ لم يذكر سوبرنهايم هذه الكتابة.

٧٤ هكذا كُتبت.

٧٥ لم يذكر سوبرنهايم هذا النص. والحديث في: مُسند أحمد (بيروت، ١٤٠٣ هـ/١٩٨٣م)، الطبعة الرابعة، ج ١/٢٦١.

٧٦ هكذا كتبت.

٧٧ هكذا وردت هذه العبارة. والصواب: 'اكتمل هذا المنبر'.

٧٨ هكذا، والصواب 'ذي'.

٧٩ أخطأ سوبرنهايم في إثبات كثير من الألفاظ. قارن النص بما عنده: Sobernheim, *Corpus inscriptionum arabicarim* 25, 93.

٨٠ عمر تدمري، تاريخ وآثار مساجد ومدارس طرابلس، ١٤٣ و١٧٤.

٨١ عمر تدمري، 'الأوقاف المنقوشة على جدران مساجد طرابلس الشام ومدارسها ودلالاتها التاريخية في عصر المماليك'، مجلة أوقاف، العدد ١ (الكويت، ٢٠٠١)، ٣٩ وما بعدها.

٨٢ هكذا كتبت العبارة بتقديم لفظ الجلالة على كلمة 'رحمته'. وهذا النص لم يره سوبرنهايم، ولا غيره ممن كتبوا عن طرابلس. وسيأتي التعريف بابن البُصَيص قريبًا.

٨٣ انظر وثائق الأرشيف العثماني التابع لرئاسة الوزراء التركية، باستانبول:

Defter Ginsi: Evkaf -Tarih: 980, Togra, Selin – Def. No. : Eski 528, Yeni 551, 65.

٨٤ صالح ابن يحيى (ت بعد ٨٥٧هـ/١٤٥٣م) تاريخ بيروت والأمراء البُحتريّين، تحقيق فرنسيس هورس، وكمال سليمان الصليبي (بيروت، ١٩٦٧)، ١٠٣-١٠٤.

٨٥ حسن عبد الوهاب، 'الرسومات الهندسية للعمارة الإسلامية'، بحث قُدّم في المؤتمر الثاني للآثار في البلاد العربية الذي انعقد ببغداد ١٩٥٧ (القاهرة، ١٩٥٨)، ١١٢.

٨٦ ومن هذه الأسرة: المحدِّث العدل شمس الدين محمد بن إبراهيم بن غنايم ابن المهندس الصالحي الحنفي (ت ٧٣٣ هـ) وأخوه الشيخ أبو العباس أحمد بن إبراهيم بن غنايم المهندس (ت ٧٤٧هـ) انظر: من ذيول العبَر، للحسيني ٢٥٨، والوافي بالوفيات، للصفدي ٢/٢١، والدرر الكامنة، لابن حجر ١/٩٥، و٢/٢٧٦، والقلائد الجوهرية، لابن طولون ٢٢٩ و٢٣٠، والدارس في تاريخ المدارس، للنُعيمي، ٢/٢٧٥ و٢٧٦ وغيره.

٨٧ أبو الفداء، المختصر في أخبار البشر، ج ٤/١٥٣.

٨٨ انظر: عبد العزيز سالم، طرابلس الشام في التاريخ الإسلامي، ٤١٣؛ Kondé, *Tripoli of Lebanon,* 93.

N. Jidejian, *Tripoli à travers les Ages* (Beirut, 2007), 151.

٨٩ ابن أيبك الدواداري، الدر الفاخر في سيرة الملك الناصر، تحقيق هانس روبرت رويمر (القاهرة، ١٩٦٠)، ٣٩١.

٩٠ المختصر في أخبار البشر، ج ٤/٢٣.

٩١ تتمّة المختصر، المعروف بتاريخ ابن الوردي، المطبعة الوهبية ١٢٨٥هـ.

٩٢ Sobernheim, *Corpus inscriptionum arabicarim* 25, 107.

٩٣ نوفل، عبد الله، تراجم علماء طرابلس الفيحاء وأدبائها (طرابلس، ١٩٢٩)، ١٨٢.

٩٤ لم يُثبت سوبرنهايم هذا النص في مجموعة النقوش.

٩٥ ابن دُقماق (ت ٨٠٩ هـ) النفحة المسكية في الدولة التركية، تحقيق عمر تدمري (صيدا، بيروت، المكتبة العصرية ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م)، ١٨٢، وفيه حشدنا مصادر أخرى، بالحاشية (٥).

٩٦ Kondé, *Tripoli of Lebanon,* 45.

٩٧ محمد كامل البابا، طرابلس في التاريخ، تحقيق عمر تدمري (طرابلس، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م)، ٣٥٩، ٣٦٠، كامل البابا، نبذة من تاريخ طرابلس (مجموعة أوراق مخطوطة) في مكتبتنا، ٥.

٩٨ عبد العزيز سالم، طرابلس الشام في التاريخ الإسلامي، ٤٢٤.

٩٩ Jidejian, *Tripoli à travers les Ages*, 132, 133

١٠٠ سجل المحكمة الشرعية بطرابلس، لسنتي ١١٨١ و١١٨٢هـ، ورقة ٨٩، والسجل رقم ٤٣ لسنوات ١٢٣٢ - ١٢٣٤ هـ، ورقة ٢٢، وفيها ورد: 'مسجد الحسينية' وهو تحريف.

١٠١ القلقشندي، صبح الأعشى، ج ١٢/٤٧٤.

١٠٢ عمر تدمري، فيضانات نهر أبو علي، ٣ وما بعدها.

١٠٣ هو السلطان أبو النصر شيخ المحمودي الجركسي الساقي، الملقّب بالمؤيّد، تولى نيابة السلطنة بطرابلس ثلاث مرات (٨٠٢-٨٠٣ هـ) و(٨٠٣-٨٠٤هـ) و(٨١٠هـ) وأصبح سلطانًا لدولة المماليك سنة ٨١٥هـ وتوفي سنة ٨٢٤هـ/١٤٢١م انظر: عبد الباسط بن خليل بن شاهين الظاهري (ت ٩٢٠ هـ)، نيل الأمل في ذيل الدول، تحقيق عمر تدمري (صيدا، بيروت ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م)، ج٤/٧٥، ٧٦ وفيه حشدنا مصادر ترجمته.

١٠٤ تسميها المديرية العامة للآثار في لبنان باسم (مدرسة المشهد) حسب اللوحة المثبتة على واجهتها. وقد وقفنا على تسميتها 'الصقلية' في دفاتر الأرشيف العثماني الخاصة بأوقاف طرابلس الإسلامية، انظر:

Defter Ginsi: *Evkaf- Tarih* 980, No. 551

Defter Ginsi: *Evkaf- Tarih* ?, Liva Trabdossam, No. 573

Defter Ginsi: *Evkaf- Tarih*, Togra: 4 Mured No. 586

١٠٥ تُعتبر المدرسة الشمسية من أقدم مدارس طرابلس المملوكية حيث درس فيها المؤرخ الحافظ الذهبي حوالى سنة ٦٩٧هـ/١٢٩٨م وتُعرف بالشمسية نسبة لصاحبها القاضي الشافعي المدفون فيها 'شمس الدين أحمد بن أبي بكر بن عطية بن منصور الإسكندري' (ت ٧٠٧ هـ/ ١٣٠٧م) انظر: الذهبي، ذيل تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، تحقيق عمر تدمري (بيروت، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م)، ٧٥ رقم ١٥٨ وفيه حشدنا مصادر ترجمته؛ وانظر عن المدرسة، عمر تدمري، آثار طرابلس الإسلامية، ٩، ٢٣٨- ٢٦٦. وهي تخلو من أية كتابة.

١٠٦ عمر تدمري، آثار طرابلس الإسلامية، ٢٦٧ وما بعدها.

# المكتبة الرقمية للنقوش والخطوط

مركز الخطوط

إن النشر الإلكتروني هو إحدى صور الحفاظ على التراث الحضاري والتاريخي، والذي يتبناه العالم الآن، من هذا المنطلق حرص مركز دراسات الكتابات والخطوط التابع لمكتبة الإسكندرية على إنشاء مشروع إلكتروني يوثق وينشر النقوش الكتابية الأثرية المختلفة، هذا المشروع هو 'المكتبة الرقمية للنقوش والخطوط'. يأتي هذا المشروع على رأس أهداف مركز دراسات الكتابات والخطوط والذي أخذ على عاتقه نشر النقوش والكتابات المختلفة؛ وعلى وجه الخصوص النقوش التي خلفتها اللغات والكتابات المختلفة التي مرت بمصر وخارجها وإتاحتها للعلماء والباحثين والهواة في محتوى رقمي مبسط عبر الموقع الإلكتروني.

يعد مشروع المكتبة الرقمية للنقوش سجلاً رقميًا للكتابات الواردة على العمائر والتحف الأثرية عبر العصور، وتُعرض هذه النقوش للمُستخدِم في صورة رقمية تتضمن وصفًا موجزًا لتلك النقوش وعرض صور فوتوغرافية لها؛ ومن ثم نشرها عبر موقع المكتبة الرقمية للنقوش والخطوط على شبكة المعلومات الدولية.

وأُطلقت المكتبة الرقمية للنقوش والخطوط في الثالث عشر من شهر أغسطس بـ ١٥٠٠ نقش كتابي، أما الآن وبعد أقل من عام نجح الفريق البحثي بمركز الخطوط في مضاعفة هذا الرقم، حيث بلغ عدد النقوش حتى الآن ما يربو على ٤٠٠٠ نقش متاحة بشكل مجاني للمستخدم.

وقد حرص القائمون على هذا المشروع على أن يخرج الموقع الإلكتروني للمكتبة الرقمية للنقوش والخطوط في شكل سلس وسهل الاستخدام لتمكين أكبر عدد من الباحثين من الاستفادة بنفائس النقوش الكتابية الأثرية والاستزادة من الصور والمراجع الخاصة بكل نقش على حدة. حيث يمكن تصفُح النقوش على المكتبة الرقمية للنقوش بسهولة حسب اللغة الأصلية للنقش والتصنيف ونوع الأثر، كما يمكن التوصل إليها عن طريق البحث المتقدم والذي يتيح للمستخدم البحث

برقم الأثر أو مكان الحفظ أو مكان العثور على الأثر، وأيضًا الحقبة الزمنية التي يرجع إليها النقش الكتابي، وعندئذ سيجد الباحث كل ما له علاقة بالأثر من صور عالية الجودة، وتفريغ للنقش الكتابي، ومعلومات ووصف موجز للأثر، فضلاً عن ترجمة النقش.

وقد تبنَّى المشروع في مرحلته الأولى تسجيل مجموعة من اللغات بخطوطها المتعددة وهي اللغة المصرية القديمة، واللغة العربية، واللغة الفارسية، واللغة التركية، واللغة اليونانية بالإضافة إلى مجموعة من الخطوط الأخرى المتنوعة وهي الثمودي، والنبطي، والمسند، على أن يجرى تباعًا تنمية للنقوش التابعة لكل خط، وكذلك البدء في تسجيل مجموعة جديدة من خطوط اللغات الأخرى.

اللغة الأولى ضمن مجموعة النقوش هي اللغة المصرية القديمة؛ لغة قدماء المصريين والتي مرت بعدة مراحل اتخذ كُل منها شكلاً للكتابة، بدأت بالكتابة الهيروغليفية، ثم بتبسيطها إلى الكتابة الهيراطيقية أي الكتابة الكهنوتية،ثم ظهرت الكتابة الديموطيقية كخط مختصر جدًا يستخدم في الأغراض اليومية، وأخيرًا نشأت الكتابة القبطية وهي نتاج الحضارة الهللينية في مصر ومزيج من الكتابة اليونانية والديموطيقية. وقد خلَّف كل خط من تلك الخطوط الأربعة المندمجة تحت مظلة اللغة المصرية القديمة الكثير

من الآثار والتحف التي تحمل نقوشًا كتابية أثرية تعكس التطور الذي عاشته اللغة المصرية القديمة، نذكر أهمها على سبيل المثال: المجموعة الجنائزية للملك 'توت عنخ آمون' وما تحتويه من مقاصير وتماثيل وشعارات ملكية، مسلة 'حتشبسوت' بالكرنك ومسلة 'رمسيس الثاني'، مقبرة 'نفرتاري' التي تعد أشهر وأجمل مقابر وادي الملكات، ومجموعة من النصوص الأدبية مثل نصوص أهرام الملك 'ونيس'، ولوحات ملكية مثل لوحة 'مرنبتاح' المعروفة خطأ بلوحة إسرائيل، فضلاً عن مجموعة من الأيقونات القبطية المحفوظة بالمتحف القبطي بالقاهرة.

أما عن اللغة الثانية والتي لا تقل أهمية عن اللغة المصرية القديمة فهي اللغة العربية؛ لغة القرآن الكريم، والتي تسمى لغة الضاد لتميزها بوجود ذلك الحرف فيها دون اللغات الأخرى. وقد وردت أشكال عديدة من أنواع الكتابة والخط العربي في الكثير من النقوش

الأثرية أشهرها الخط الكوفي وخط النسخ، هذا بالإضافة إلى خط الثلث، والإجازة والخط الفارسي وغيره من الخطوط العربية الأخرى. وتتميز مجموعة نقوش اللغة العربية بثرائها وتنوعها الشديد، على سبيل المثال تمتلك المكتبة الرقمية للنقوش روائع النقوش بمسجد محمد علي بالقلعة والذي يزخر بكم هائل من الكتابات الأثرية باللغة العربية والتركية والفارسية، فضلاً عن النقوش الكتابية الأثرية بسبيل أم عباس، والذي يعد واحدًا من أهم الأسبلة التي تعود لعصر الدولة العثمانية بالقاهرة ويحمل كتابات باللغة العربية والتركية، جدير بالذكر أن نقوش مسجد محمد علي بالقلعة ونقوش سبيل أم عباس تنشر لأول مرة بواسطة المكتبة الرقمية للنقوش والخطوط.

كما حمل مركز الخطوط على عاتقه توثيق نقوش المساجد الأثرية في الإسكندرية ورشيد، فمن أهم مساجد الإسكندرية جامع البوصيري الذي يحمل كتابات أثرية تتضمن قصيدة نهج البردة الشهيرة في مدح الرسول (ص)، ومن أهم مساجد رشيد مسجدا دومقسيس والعباسي، بالإضافة إلى العديد من العمائر الإسلامية الأخرى التي تم نشرها في إطار مشروع المكتبة رقمية للنقوش والكتابات.

ولم ينحصر اهتمام المكتبة الرقمية في توثيق النقوش المدونة باللغة العربية التي جرى تسجيلها على أرض مصر فقط، بل عُنيت كذلك بالنقوش التي دونت خارجها، ومن أهمها؛ توثيق نقوش قصور الحمراء، ديوان العمارة والنقوش العربية وأعجوبة الحضارة الإسلامية بالأندلس، ونشر مجموعة شواهد قبور من جبانة الصعدة باليمن، وتعد هذه الجبانة –بشواهدها المؤرخة، والمحلاة بالزخارف الإسلامية الغنية– سفرًا من أسفار التاريخ الإسلامي للمدينة. كما قام مركز الخطوط كذلك بتوثيق أهم النقوش العربية بالجمهورية الجزائرية المدونة في الجامع الكبير بتلمسان والجامع الكبير بقسطنطينة،

فضلاً عن مجموعة من شواهد القبور المحفوظة بمتحف تلمسان. أما مقبرة المعلاة بمكة المكرمة –والتي تحوي أجساد بعض الصحابة الكرام– وتزخر بعدد هائل من شواهد القبور التي تعكس تطور الخط الكوفي حتى أواخر العصر الأيوبي، فقد قامت المكتبة الرقمية للنقوش بتوثيق وتسجيل المجموعة الكاملة لشواهد قبور هذه المقبرة الثرية بالنقوش الكتابية.

وتعتبر المسكوكات الإسلامية من أهم الوثائق التي تمدنا بمعلومات صادقة ودقيقة، تساعدنا في دراسة التاريخ الإسلامي من جميع جوانبه، من هذا المنطلق تم نشر مجموعة من الدنانير الإسلامية من جدة بالمملكة العربية السعودية ضمن نقوش اللغة العربية بالمكتبة الرقمية للنقوش والخطوط.

اللغة الثالثة –وهي اللغة اليونانية– تعبر عن مرحلة هامة من التاريخ المصري، مرحلة اختلطت بها الحضارة الإغريقية بالحضارة المصرية، لتنتج مزيجًا جديدًا تبلور في الحضارة الهيلينستية بعدما صارت اللغة اليونانية هي اللغة الرسمية للبلاد، بدأ هذا الاتجاه في الظهور بدخول الإسكندر الأكبر إلى أرض مصر وتأسيسه للعاصمة الجديدة؛ الإسكندرية. لذا أولت المكتبة الرقمية للنقوش اهتمامًا بالغًا لنشر وتوثيق النقوش اليونانية الأثرية الباقية في الإسكندرية مثل النقش التذكاري

المدون على عمود دقلديانوس والمعروف خطأ باسم عامود السواري، واللوحات التأسيسية الشهيرة لمعبد السرابيوم، فضلاً عن توثيق النقوش الأثرية في كل من معبد الرأس السوداء، ومنطقة كوم الشقافة، ومنطقة كوم الدكة. كما قام مركز الخطوط بنشر مجموعة جديدة لم يسبق نشرها من العملات البطلمية والتي ترصد تاريخ الأسرة البطلمية في مصر. كما تسبب اكتشاف حجر رشيد في فك رموز اللغة المصرية القديمة والتي كانت المفتاح الذهبي لفهم العديد من جوانب الحضارة المصرية القديمة، وقد دوّن هذا الحجر بثلاثة خطوط هي: الهيروغليفية والديموطيقية واليونانية؛ لذا قامت المكتبة الرقمية للنقوش بنشر النص الكامل والترجمة لكل من النص اليوناني والديموطيقي.

وتستعرض اللغة التركية –لغة الدولة العثمانية– جماليات الخط العربي التي كانت تدون به، حيث تأثرت كثيرًا با[illegible] العربية والفارسية، وتحمل العمائر الإسلامية في مصر [illegible]عديد من النقوش المدونة بخطوط اللغة التركية، نذكر منها نقش اللوحة التذكارية لمطبعة بولاق، أول مطبعة رسمية حكومية تنشأ على الإطلاق في مصر في عهد محمد علي والتي انفرد بنشرها مركز الخطوط ضمن مشروع المكتبة الرقمية للنقوش والخطوط.

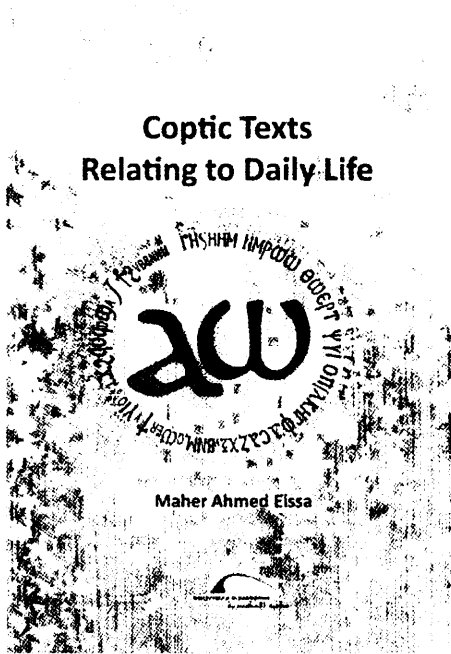
وتتناول المكتبة الرقمية للنقوش خطوط اللغة الفارسية من خلال مجموعة هامة من المخطوطات الفارسية بمتحف الفن الإسلامي بماليزيا، وهي مجموعة تنفرد بها المكتبة الرقمية للنقوش ضمن دليل معرض «أنغام وآيات» الذي اختار مركز الخطوط بمكتبة الإسكندرية ليكون شريكًا لنجاحه.

بينما خُصص القسم الأخير في المكتبة الرقمية للنقوش لعرض مجموعة من الخطوط العروبية القديمة وهي: الخط المسند، والنبطي، والثمودي. ويحتوي هذا القسم على نقوش صخرية دُونت بتلك الخطوط والتي عُثر عليها باليمن ومدينة الحجر النبطية وجبة بحائل ومنطقة الجوف بالمملكة العربية السعودية.

إنه بالفعل مشروع يناسب حضارة وتاريخ مصر العريقة، ويستحق كل الاهتمام والرعاية من الباحثين والمتخصصين في مجال الكتابات والخطوط في كل أنحاء العالم، ويستحق أن يكون جزءًا من سلسلة إنجازات مكتبة الإسكندرية في توثيق الماضي بتكنولوجيا العصر الحديث.

# عـــرض كتـــاب

## نصوص قبطية من الحياة اليومية

شيرين رمضان

| اسم الكتاب | نصوص قبطية من الحياة اليومية |
| --- | --- |
| تأليف | ماهر أحمد عيسى |
| الناشر | مكتبة الإسكندرية |
| سنة النشر | 2009 |
| رقم التصنيف الدولي | 978- 977- 452- 173-7 |
| عدد الصفحات | 88 |
| مقاس الكتاب | 24 x 17 cm |

يحتوي الكتاب على ثلاثة فصول بالإضافة إلى السوابق (المقدمة، وقائمة الاختصارات، وقائمة اللوحات) واللواحق (الخاتمة، وقائمة المراجع، واللوحات).

وتكمن أهمية هذا الكتاب في أنه يتضمن نصوصًا قبطية من المتحف القبطي -تنشر لأول- مرة مرتبطة بالحياة اليومية، وموضحة كيف كان يعيش المصريون في تلك الفترة (من القرن الخامس إلى القرن التاسع الميلاديين) والتي يطلق عليها البعض الفترة القبطية.

### الفصل الأول

#### المخطوط رقم ٣٥٣٠

والمخطوطة عبارة عن خطاب شخصي مكتوب باللهجة الصعيدية الأدبية ويؤرخ تقريبًا بالقرن الثامن الميلادي. ويحتوي هذا الخطاب على العناصر الرئيسية للخطابات القبطية: الاستهلال والتحية ومضمون الخطاب ثم النهاية والعنوان.

وعلى ما يبدو فإن هذا الخطاب قد أرسل إلى شخص ذي مكانة رفيعة في أحد الأديرة أو الكنائس. ويظهر ذلك بوضوح في استخدام كاتب الخطاب الصيغ الرسمية المختلفة في عناصر الخطاب ويتضح من الإشارات القليلة الواردة في الخطاب أنه يتناول موضوعًا خاصًا بشئون الدير. ويشير مؤلف الكتاب في هذه النقطة إلى أنه في كثير من الأحيان لا يستطيع المرء معرفة المضمون الكامل لمحتوى الخطاب؛ بالرغم من اكتمال الخطاب، وذلك يرجع إلى طريقة الخطابات القبطية حيث يتضمن رأس الخطاب مع المرسل إليه، موضوعًا معينًا معروفًا

لهما دون ذكر أي تفاصيل. لذلك يظهر لنا الخطاب قصيرًا وغير واضح.

ومن أهم الموضوعات التي تناولها مؤلف الكتاب أيضًا في هذا الفصل هي صيغ التحية المختلفة والتي تناسب ما تأتي في بدء الخطاب مع توضيح أهمية كل من هذه الصيغ.

وعالج المؤلف أيضًا مشكلة أسماء الأعلام القبطية وتقسيماتها مع التركيز على الأسماء الشخصية القبطية وأصولها المختلفة.

**الفصل الثاني**

**المخطوط رقم ٤٠٥٧**

وهو عبارة عن خطاب مكتوب باللهجة الصعيدية مع بعض التأثيرات من لهجة مصر الوسطى. وقد عثر على هذا الخطاب في قرية كوم إشقاو.

وترجع أهمية هذا الخطاب إلى أنه ينتمي إلى 'الأرشيف القبطي الديوسقورس الأفروديتي'. وقد عاش ديوسقورس في القرن السادس الميلادي وكان محاميًا وشاعرًا، وكتب كثيرًا من الأشعار والمؤلفات باللغة اليونانية.

وقد نشرت كل أعماله التي كتبها باليونانية. أما النصوص التي كتبها الديوستورس باللغة القبطية فبقيت غير معروفة؛ وذلك بسبب أن معظم البرديات القبطية الديوسقورس قد دمرت وقت الاكتشاف نتيجة عدم اهتمام ومعرفة الباحثين في ذلك الوقت، أما الذي بقي منها فقد استولى عليه تجار الآثار. ولم نعرف عنه شيئًا حتى وقت قريب.

وفي هذا الفصل يركز المؤلف على هذا النص الفريد من حيث محتواه اللغوي، وما يتضمنه من معلومات حضارية وتاريخية، بالإضافة إلى إعطاء فكرة واسعة عن الأرشيف اليوناني والقبطي الديورسقورس.

ويركز المؤلف أيضًا على أهمية الأرشيف القبطي حيث إن النصوص القبطية في هذا الأرشيف -ومنها النص٤٠٥٧- ويعطينا فكرة واضحة وشبه كاملة عن الحياة في مصر في تلك الفترة.

ومن النقاط الهامة التي عالجها المؤلف في هذا الفصل مسألة حذف وإضافة وقلب بعض الحروف في الكلمات دون تغير في المعنى مثل حرف 'ج' 'هوري'.

وفي نهاية الفصل يتعرض المؤلف لظاهرة كتابة بعض أجزاء الخطاب القبطي خاصة العنوان باللغة اليونانية موضحًا دلالة ذلك.

**الفصل الثالث: ثلاثة مخطوطات**

يحتوي هذا الفصل على ثلاثة مخطوطات مختلفة 'عقد وخطابين'.

**النص الأول**: وهو عبارة عن عقد. ويؤرخ بنهاية القرن الثامن وبداية القرن التاسع ويحتوي العقد على مسألة مالية، ويركز المؤلف في هذا الجزء من الفصل على الصيغ المختلفة للعقود القبطية، ويعطي كثيرًا من المعلومات عن كيفية تأريخ العقود بشكل خاص والوثائق القبطية بشكل عام.

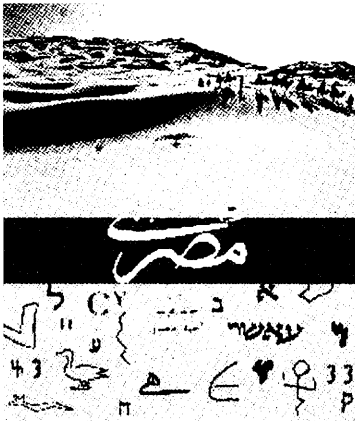
**النص الثاني**: وهو عبارة عن خطاب مكتوب باللهجة الصعيدية مع بعض التأثيرات من اللهجة الفيومية. ويؤرخ بنهاية القرن الثامن وبداية التاسع الميلادي. ويتناول الخطاب مشكلة مالية ما بين الراسل والمرسل إليه. ويركز المؤلف في هذا الجزء على بعض تأثيرات اللهجة الفيومية الموجودة داخل النصوص الصعيدية، وكذلك يركز على المفردات الدالة على النقود.

**النص الثالث**: عبارة عن خطاب مؤرخ بالقرن السادس الميلادي، ومكتوب باللهجة الصعيدية، ويعطي بعض المعلومات عن الشئون الزراعية وخاصة المنتجات الزراعية.

وفي نهاية الكتاب يقدم المؤلف بعض المعلومات عن النصوص التي قام بنشرها وأهمية هذه النصوص، وكيفية الاستفادة منها في دراسة حالة المجتمع المصري في الفترة القبطية.

## مطبوعات مركز الخطوط

**الكتابات المُعماة في الحضارة المصرية القديمة.** يتناول هذا الكتاب نشأة وتطور الكتابات المُعماة في الحضارة المصرية القديمة حتى أواخر العصر المتأخر، ويتألف من مقدمة وأربعة أجزاء رئيسية: يأتي التمهيد كجزء أول، حيث يلقي المؤلف الضوء على مسمى 'علم التعمية' ، الذي أطلق على هذا النوع من الكتابات، والذي ترجم في الدراسة بالكتابات المُعماة، والبحث عن المسمى المصري القديم الذي ربما أطلقه المصريون القدماء على هذا النوع من الكتابة الذي ضم بين جوانبه الكثير من أوجه الخفاء والصعوبة.ثم تأتي ماهية الكتابات المُعماة في الحضارة المصرية القديمة كجزء ثانٍ، فنماذج للكتابات المُعماة في الحضارة المصرية القديمة كجزء ثالث، وأخيرًا اختص الجزء الرابع بالجعارين وما دون عليها من الكتابات المُعماة. وقد تم إلحاق بعض الكلمات المصرية التي تعبر عن معنى السرية والخفاء في اللغة المصرية القديمة، والتي تشير إلى التنوع وكثرة الكلمات الدالة على السرية في مصر القديمة.

---

**رحلة الكتابة في مصر (النسخة العربية).** يأتي هذا الكتاب معبرًا عن الأهداف الأساسية لمركز الخطوط ألا وهي دراسة نشأة الخطوط في جميع الحضارات، وخاصةً مصر. لذلك نجد أنه يبحث في توثيق مختلف الكتابات التي ظهرت على أرض الكنانة، وتطور أسلوب وأشكال الكتابات في العصور المختلفة. فيبدأ بدراسة الكتابات في عصور ما قبل التاريخ، وكيفية تطور الكتابات في مصر وتنوعها من الهيروغليفية، إلى الهيراطيقية والديموطيقية، والقبطية، ثم ظهور اليونانية، ومن بعدها ظهور كتابات الجاليات الأجنبية مثل الآرامية، والعبرية، والسريانية، والمروية، والتيفيناغ، وصولاً إلى الفتح العربي لمصر وانتشار اللغة العربية كلغة الدولة الرسمية.

# *Abgadiyat*

# Abgadiyat

Issue No.4 - 2009

Issue N° 4– 2009

Scientific refereed annual journal issued by the
Bibliotheca Alexandrina, Calligraphy Center

---

# Advisory Board

# Contents

# Guidelines For Contributors

### Initial Submission For Refereeing

The manuscript must be submitted in three copies for refereeing purposes. The Journal of Abgadiyat follows the Chicago *Manual of Style*, with some modifications as cited below.

### Final Submission

1- The final text (following amendments recommended by the editor or referees) must be provided on disk preferably CD, using MS Word, composed in 14 point font for Arabic and 12 point font for other languages.

2- The text should be in hard copy, printed clearly on A4 or standard American paper, on one side only, double-spaced throughout and with ample margins. Please do not justify the right-hand margin.

3- Please do not employ multiple typeface styles or sizes.

4 The Journal of *Abgadiyat* does not use titles such as 'Dr', or 'Prof.' in text or notes or for authors.

5- Brackets should be all 'round-shaped', e.g. (......)

6- Use single quotation marks throughout. ' '

7- Avoid Arabic diacriticals. Only use in quotes.

8- The numbers of dynasties must be spelled out, e.g. 'Eighteenth Dynasty' and not '18th Dynasty' or 'Dynasty 18'. Similarly, numbers of centuries should be spelled out, e.g. 'fifth century BCE', 'second century CE'. BCE and CE should be in capitals.

9- The '_' dash between dates, page references, etc. (1901-02, 133-210) is an en-dash not a hyphen.

### FONTS

Contributors must check with the editor, in advance, if the text employs any non-standard fonts (e.g. transliterations, Hieroglyphics, Greek, Coptic, etc.) and may be asked to supply these on a disk with the text.

### TRANSCRIPTIONS OF ARABIC WORDS

1- The initial hamza (ء) is not transcribed: amāna, ka-sura.

2- The article al should be connected with the word it determines through a hyphen, avoiding what is known in Arabic as 'solar' *al*, i.e. it should be written whether pronounced or not: *al-šams, al-qamar*.

3- No capital letter is given to the article al but the word it determines, except at the beginning of a sentence where the article also must have a capital letter: *al-Gabarti*.

4- Arabic diacritics are not transcribed: *laylat al qadr, and not laylatu l-qadri*.

5- The *tā'* marbuta is written as a, but if followed by genitive it should be written as at: *al-madina, madinat al-qahira*.

6- For transliteration of plural in Arabic words use any of the following options:

- Arabic singular: *waqf*.

- Arabic plural: *awqaf*,

- Arabic singular followed by s in roman letters: *waqf-s*.

## FOOTNOTES

1- Citations must be on separate pages appended as endnotes, double-spaced.

2- Footnote numbers should be placed above the line (superscript) after punctuation, without brackets.

3- The title of the article must not include a footnote reference. If a note is needed for 'acknowledgement' this should be by means of an asterisk (*) in the title and an asterisked note before the first footnote.

## ABSTRACT

An abstract (maximum 150 words) must be provided. The abstract will be used for indexing and information retrieval. The abstract is a stand alone piece and not part of the main body of the article.

## ABBREVIATIONS

- Concerning periodicals and series, abbreviations should follow those in Bernard Mathieu, *Abréviations des périodiques et collections en usage à l'IFAO*, 4ème éd. (Cairo, 2003). Available online at www.ifao.egnet.net Ad hoc abbreviations, after complete full reference, may be used for titles cited frequently in individual articles.
- Accepted forms of standard reference works may also be applied. Porter and Moss, *Topographical Bibliography*, should be cited as PM (not italicized).

**CITATIONS** should take the form of:

### *Article in a journal*

J.D. Ray, 'The Voice of Authority: Papyrus Leiden I 382', *JEA* 85 (1999), 190.

- Cite subsequently as: Ray, *JEA 85*, 190.

### *Article or chapter in a multi-author book*

I. Mathieson, 'Magnetometer Surveys on Kiln Sites at Amarna', in B.J. Kemp (ed.), *Amarna Reports* VI, *EES Occasional Publications* 10 (London, 1995), 218-220.

- Cite subsequently as: Mathieson, in Kemp (ed.), *Amarna Reports* VI, 218-220.

A.B. Lloyd, 'The Late Period, 664-323 BC' in B.G. Trigger, B.J. Kemp, D. O'Connor and A.B. Lloyd, A*ncient Egypt. A Social History* (Cambridge, 1983), 279-346.

- Cite subsequently as: Lloyd, in Trigger, *et al.*, *Ancient Egypt. A Social History*, 279-346.

### *Monographs*

E. Strouhal, *Life in Ancient Egypt* (Cambridge, 1992), 35-38.

- Cite subsequently as: Strouhal, *Life in Ancient Egypt*, 35-38.

D.M. Bailey, *Excavations at el-Ashmunein,* V. *Pottery, Lamps and Glass of the Late Roman and Early Arab periods* (London, 1998), 140.

- Cite subsequently as: Bailey, *Excavations at el-Ashmunein*, V. 140.

### *Series publication*

W.M.F. Petrie, *Hyksos and Israelite Cities*, *BSAE* 12 (London, 1906), 37, pl.38.A, no.26.

- Cite subsequently as: Petrie, *Hyksos and Israelite Cities*, 37, pl. 38.A, no. 26.

### *Dissertations*

Josef W. Wegner, *The Mortuary Complex of Senwosret III: A Study of Middle Kingdom State Activity and the Cult of Osiris at Abydos* (PhD diss., University of Pennsylvania, 1996), 45-55.

- Cite subsequently as: Wegner, *The Mortuary Complex of Senwosret III,* 45-55.

## ELECTRONIC MEDIA

- Cite preferentially to a hard-copy edition of material posted on a website. If material is available solely in electronic form, provide sufficient information to enable users to correctly access the sources. However, a citation such as www.mfa.org/artemis/fullrecord.asp?oid=36525&did=200. might be more elegantly, if less directly, expressed textually: See, for example, acc. 19.162, illustrated at www.mfa.org/artemis. The http:// protocol may be omitted in citations to sources posted on the World Wide Web (e.g., www.mfa.org/giza, rather than http://www.mfa.org/giza); it should be retained in other instances (e.g., http://aaupnet.org; or http://w3.arizona.edu/~egypt/)
- For citations to electronic journals, CD-ROM, and similar media, see the relevant chapter in the Chicago Manual of Style.
- Authors' initials and publication details, including full article title and/or series name and volume number should be provided in the first citation; surname alone, and an abbreviated title should be used subsequently. The use of ibid, op. cit. and loc. cit. should be avoided. Precise page references should be given.

## PHOTOGRAPHS

- These should be scanned at 300 dpi for reproduction at the same size. The images should be saved as CMYK TIFF files (JPEGs are rarely adequate).
- Illustrations and graphics should not exceed 30% of the text.
- All image files must be submitted on a CD. Please do not e-mail images to the editors without prior consultation.

## CAPTIONS

- For figures, appropriate credit should be provided, double-spaced, on a separate sheet, and in electronic form on the CD with the final version of the article.

## COPYRIGHT

- Responsibility for obtaining permission to use copyright material rests with the author. This includes photocopies of previously-published material.
- Submitted research papers and articles will not be returned to authors whether published or not.
- A brief Curriculum Vitae (CV) should be submitted together with the research paper.

**Please visit the Abgadiyat journal web page:**
http://www.bibalex.com/calligraphycenter/abgadiyat/static/home.aspx

# Rock art as a source of the history of prehistory

*(An account to promote the understanding of prehistoric rock art)*

# الفن الصخري كمصدر لتاريخ ما قَبْل التاريخ

(تقرير لتعزيز فهم فن ما قبل التاريخ الصخري)

**Hamdi Abbas Ahmed Abd-El-Moniem**


## ملخص

قَدْ يَعتقد البعض أنّ تاريخ الجنس البشري يَبْدأ بظهور الكتابة – فقط منذ بضعة آلاف قليلة من السنين (الفترة من 3000 - 4000 سنة قبل الآن). تاريخنا، على أية حال، يَمتدّ إلى أبعد من تلك الفترة بملايين السنين. إنّ تاريخ البشرية في واقعه– متجذّر وبعمق في ذاك الماضي البعيد الذي يعرف إصطلاحا بإسم «ما قَبْلَ التاريخ». وهذه الفترة الزمنية–والتي تفتقر إلى أيّ شكل من أشكال الكتابة– لا يُمْكنُ التعرف عليها أو فحصها مباشرة إلا من خلال الإستعانة بالبقايا الأركيولوجية فقط.

إنّ الغرض من هذا التقرير هو تعريف القرّاء بالفن الصخري والدور المهم الذي يلعبه هذا النوع مِنْ البقايا الأركيولوجية في دِراسَة جانب مهم من تاريخ الجنس البشري قبل ظهور الكتابة. لذا، ينقسمُ العمل الحالي إلى ثلاثة أقسام رئيسية: القسم الأول ويتناول تعريف الفنِ الصخري وطبيعته؛ أما القسم الثاني فمُكرّس لبيان أهمية هذا النوع مِنْ الثقافة المادية في إسْتكْشاف فترة طويلة وغامضة مِنْ التاريخ البشري المبكّر تفتقر تماما لوجود أي نوع من السجلات المكتوبة أو الوثائق المدونة؛ في حين يَشْملُ القسم الثالث والأخير– والذي يعتبر قسم حيوي في هذا العمل ومتمم له– سجلا تصويريا توضيحيا لتحقيق فَهْم أفضل وأعمق لفنِ ما قبل التاريخ الصخري باعتباره أحد أهم المصادر الأركيولوجية التي نستقي منها المعلومات اللازمة لكتابة تاريخ ما قَبْلَ التاريخ.

## Abstract

Some may believe that the history of mankind begins with the appearance of writing only a few several thousands of years ago (*cf.* 4000-3000 BCE). Our history, however, extends beyond that date millions of years. The history of mankind, indeed, is deeply rooted in the remote past which is called 'prehistory'. With the lacking of any form of writing, this 'prehistoric' period can be examined directly solely by recourse to the study of archaeological remains.

The purpose of this account is to introduce rock art to the readers and show the significant role of this sort of archaeological material in studying the history of mankind before the appearance of written records. The current work, therefore, is divided into three main sections: the first deals with definition of rock art and its nature; the second section is devoted to showing the significance of this aspect of material culture in exploring a long and mysterious period of the early history of man characterized by the complete absence of written records or historical documents; the third and last section, which is a vital and integral part of this work, comprises an explanatory pictorial record to promote the understanding of prehistoric rock art as a source of information needed for writing the history of prehistory.


## I. Rock art: definition and nature

### I.1 Primary Note

In passing, it must be made clear that this sort of archaeological material is known and

studied under various names such as: rock art, rupestral art, stationary art, immovable art, immobiliary art, parietal art, mural art, wall art, cave art, palaeolithic cave art, prehistoric rock art, palaeoart, archaeo art, epigraphic rock art, picture writing, rock pictures, rock drawings, rock art representations, rock art depictions, rock doodles, rock images, rock imagery, rock marking, rock trace, rock carvings, rock paintings, wall paintings, rock frescos, rock engravings, rock etches or etchings, rock glyphs, rock scrapes, petroglyphs, petroglyphics, pictographs, pictography, pictopetroglyphics, pictopetroglyphology, pictoglyphs, petrographs, picturesque or pictorial art, pictorial representations, rock inscriptions, rock sculptures, rock records, *insculturas;*[1] *purakala*[2]; *ppefology* or *pefology* (with one 'p' for ease and convenience).[3]

### I.2 Definition of Rock Art

As the term 'rock art' is concerned, the word 'rock' refers to a large concreted mass of stony material; a large fixed stone; also broken pieces of such masses.[4] Based upon the way they are formed, rocks can be divided into three types: igneous, sedimentary, and metamorphic rocks.[5] According to *Webster's New International Dictionary Of The English Language*, the word 'art' comes from the Latin word 'ars', which means skill, dexterity, or the power of performing certain actions, acquired by experience, study, or observation; knack.[6]

The term 'rock art', therefore, simply refers to 'anything drawn, painted, carved or engraved on rock'.[7] These drawings, paintings, cavrings or engravings are executed in caves and rock shelters or on rock boulders and walls of cliffs. In most recent studies, rock art is mentioned to refer to 'human-made marks on natural, non-portable rocky surface; the more common being those which are either applied *upon* the rock and called *pictographs*- including paintings, drawings, daubings, stencils, prints, beeswax motifs- or which are cut into the rock and called *petroglyphs*- engravings, incising, pecking, gouging, symbolic grindings, etchings, and so forth'.[8] This may also coincide with Hirst's definition: 'Rock art is the collective term used for various forms of artistic expression by humans and their immediate ancestors by incising, etching, painting, pecking, or otherwise physically changing the faces of outcrops or the walls of caves, or simply by moving or piling rocks on the landscape to form a design or pattern. Rock art subsets include petroglyphs, pictographs, geoglyphs, and petroforms'.[9] Hence, rock art can be considered as any artificial mark that is intentionally created by man on a rock surface (*e.g.*, murals of caves and rock shelters, cliff walls and big boulders) either by subtractive (engraving) or by additive (painting and/or drawing) technique. In other words, the term 'rock art' denotes any intentional human-made modification of the rock surface by using subtractive and/or additive techniques. In sum, this term indicates all kinds of art (engravings, paintings, drawings) executed by man on rock surfaces. Therefore, 'rock art' can be simply defined as man-made images carved, drawn, or painted onto immovable natural rock surfaces.

From the above, and as we will see below, 'rock art' is a general term for engravings (petroglyphs), paintings and drawings (pictographs), or combination of both (petrographs or pictoglyphs) executed on rock faces or surfaces. The term 'rock art', however, is more frequently used in Europe rather than the more North American term 'petroglyph'.[10]

In addition to what has already been mentioned, it is also important to point to another two categories of rock art definitions:

the descriptive and the analytical. Descriptive definitions of rock art, on the one hand, systemize possible chronological sequences of style development. Analytical definitions of rock art, on the other hand, are compatible with information reported by ethnographic sources or an emic perception. Working definitions, therefore, must delineate rock art as 'portion of a culture's visual communication system which is painted and incised onto rock surfaces. The system will consist of a 'lexicon' of elements particular to the culture, will have affinities for certain context, and will show organizational principles at work indicating cognitive structure'.[11] Rock art, as Fossati and others state, is, therefore, 'form of visual non-verbal communication, which, as spoken language, consists of icons and symbols of culture. Thus, the way in which the phenomena of nature are shaped into an artistic code varies from culture to culture'.[12] Hassan also regarded this type of art as 'a system of signs with syntactic structure, symbolic/semantic content and pragmatic implication. The choice of images, their spatial arrangement and mode of presentation as well as the relationship between the icons are governed by a set of concepts'.[13]

### I.3 The Nature of Rock Art

Having indicated the definition of rock art, let us next take a profuse look at its nature. Nelson describes the nature of this manner of art which makes its first appearance in Europe with the coming of the so-called Cro-Magnon man. According to his description, 'By stationary art is meant simply human and animal representations painted, etched or sculptured on cave or cliff walls and therefore permanently fixed. Belonging to this group are also a few examples of clay modeling, similarly immovable and which therefore, like the mural creations, were in a sense public property for everyone to see'.[14] Up to this point, the reader must have noticed that rock art falls into two main categories: paintings or pictographs and engravings or petroglyphs. In addition to these two categories a third division has also been identified as geoglyphs.

#### *I.3.1 Rock Paintings or Pictographs*

Pictograph refers to any mark made by additive techniques. It is 'an image that is painted or drawn onto a surface; it may also reference a form of symbolic imagery used as a mnemonic device that is usually not phonetic but is representational'.[15] Pictographs, therefore, are paintings and/or drawings on rock which express artistic meaning. Some writers find 'Rock Painting' preferable to 'Pictograph' even though the latter term is widely used and generally understood in the United States to signify an image or a design painted or drawn on rock face. It is also important to distinguish here between the two types of pictographs: the drawings and the paintings. By drawing is meant application of dry pigment on a surface. Painting, on the other hand, refers to application of wet pigment on a surface. Pictographs, in sum, are made by adding pigments to rock surface: drawings are made onto walls using dry pigments, and paintings are made using wet pigments. Both are made by using brushes, fingers and palms or stenciling techniques.[16] The paints were typically made from pulverized or minced minerals (*e.g.*, ochre, red iron oxide). The organic substances in these prehistoric paintings include: charcoal, plant fibers, marl which consists partly of raw fragments (such as were ground and liquefied with animal fat or blood serum) and partly of real pointed 'drawing pencils'.

This category of rock art (*i.e.*, pictographs or rock paintings) can be classified according to color

or number of colors into three: 'monochrome' paintings which are executed in only one or single color of pigment (*e.g.*, red, brown, or black); shaded 'bichrome' paintings that are executed in two colors; and shaded 'polychrome' paintings which are executed in more than two colors respectively. Paintings, therefore, vary in three main styles: monochrome, bichrome, and polychrome. Works in polychrome style produced some of the finest achievements of rock art. In addition to the above techniques of painting, stenciling was also employed to produce pictographs. A common prehistoric stenciling technique involved blowing paint around a hand placed against a rock surface to produce a 'negative' stenciled image of the hand (hand stencils).

***I.3.2 Rock Engravings or Petroglyphs***

Petroglyph or pictogram refers to any mark made by subtractive techniques. It means 'a shallow design cut into the surface of a rock and not also painted unless specifically so described'.[17] Engraving is best reserved for 'work executed by incised lines and pecking where the surface is chipped away'.[18] This coincides with Callahan's definition which comprehends petroglyph as 'an image carved or pecked into a rock face using stone [or sharp] tools'.[19] Petroglyphs are therefore carvings in rock which express artistic meaning. They can be simply defined as images carved or pecked into a rock face using stone, metal or sharp tool. Petroglyphs or engravings, in sum, are made by removing rock from the substrata – by incising, pecking, hammering or abrading – leaving a negative impression.[20]

As to the technique employed, engravings can be divided into pecked engravings, hammered engravings incised engravings, deeply incised or grooved engravings, abraded engravings, fililform or scratched engravings, rubbed or polished engravings. Technically speaking, engraved or carved image is, therefore, a 'design or mark made in rock, where fragments of the surface are removed by various techniques -hammering, scratching, rubbing, drilling- that produced different effects: stipples or peck marks when hammered; thin lines when scratched; smooth sections when rubbed or drilled. Any petroglyph is a carving or etching regardless of technique employed'.[21] A clear outline is given below to show the most important differences between the various types of rock engravings or petroglyphs:

a. Pecked: a dimpled appearance on stone when a hammer stone is directly used to shape or roughen a surface. Pecked images are executed by using one of the following methods:
   1- Solid Pecked: using a pecking stone or other sharp, durable tool to completely dimple the surface so that individual peck marks are difficult or impossible to discern.
   2- Stipple Pecked: dimpling the surface in a non-contiguous pattern, leaving small spaces between individual peck marks.
b. Hammered (solid-stippled): the effect that is produced by hammering indirectly on rock by controlling the blows of the hammering tool through a type of pointing chisel or punch.
c. Incised: carving figures into rock by cutting lines to outline a figure.
d. Grooved: carving figures into rock by cutting deep lines to outline a figure.
e. Abraded: reduction of the rock surface by dragging a tool (lightly rubbing the rock surface with a coarse, durable stone tool; a shallower effect than cupule).

f. Cupule: making rock images by abrasion, rubbing away enough of the rock surface to create cup-like depressions.

g. Filiform-Scratched: the effect that is produced by lightly marring or scratching away the patina of very dark rocks using a sharp-edged tool; a shallower effect than incising. The lighter surface underneath would then be exposed in the shape of artist's choice.

h. Rubbed-Polished: the effect that is produced by rubbing on rock with a tool (*e.g.*, elongated stone).

The major difference between the two main techniques used in executing rock engravings (*i.e.*, pecking and incising), hence, can be explained as follows: Pecking, which is one of the most used techniques in engravings, involves the use of a sharp object or tool to puncture the rock surface and create dotted images. Pecking, therefore, simply refers to striking of rock surface with a tool. Incising, which is also used although not as frequently as pecking, involves cutting the rock surface with a sharp object or tool to create outline shapes of images. The engraved or itched figures are represented either in outline (linear figures) or in full bodied pictures (figures in filled silhouette: silhouettes). In some cases, artists used mixed techniques to execute their engravings.

In addition to these types of engravings one can also discern the base-reliefs or the three dimensional (3 D) engravings. A three dimensional carving is still attached to the background wall or rock.[22] The three dimensional or 'excised' engravings, therefore, are executed by craving away the background around a figure in stone.

The term 'pictograph', as Willcox shows, 'was used by Mallery in America to cover all forms of 'picture writing' whether carved or painted on any material, but has now come to mean a rock painting in the elemental sense, as apposed to petroglyph'.[23] Another important point is that the word 'pictoglyph' is 'a less used general term for a petroglyph or pictograph'.[24]

***I.3.3 Geoglyphs***

These are images formed on the ground by scraping away surface material to form an image out of the exposed underlying soil, or by arranging stones to form a figure such as a petroform (a representational figure laid out on the ground with stones or boulders).[25] Geoglyphs, therefore, can be simply seen as large-scale images created on the ground. Typically surface matter was scraped away to form an image in the exposed, underlying soil, or by arranging stones to form an image. Geoglyphs, however, are the most fragile rock art.

From all what has been given above, it should be understood that rock art comprises two main categories: engravings or petroglyphs (designs pecked, scratched, abraded or otherwise cut into cliffs, boulders, bedrocks, or any natural rock surfaces) and rock paintings or pictographs (designs painted in similar locations). Besides, rock art also covers geoglyphs (designs made by arranging stones on or removing surface material from the ground).

***I.3.4 Rock Art Styles***

Style is the visible manifestation of the traditional forms of culture within any given society. It reflects the positive manners and expressions, which derive from culture and personality. Accordingly, style acts as a system of communication within the groups or the members who are linked to it. This also means that style represents the physical appearance of the

patterning behavior of society and its culture. An artistic style is 'a distinctive manner or way of doing something *e.g.*, a unique decoration or expressive shape'.[26] It is 'the constant form- and sometimes the constant elements, qualities and expression- in art of an individual or group'.[27] Style is 'a mode of constructing and organizing motifs'.[28] Style, above all, is 'a kind of artistic type ... a recurrent cluster or complex of interrelated traits ... [it] is not separated from meaning or content'.[29] McCarthy defines style for the purposes of rock art studies (RAS). According to his definition, style is:

*'The total design or pattern of a figure, whether it be in outline, linear, solid, or bear a line design. It is the final composition of the engraved, scratched, abraded, pecked or painted marks with which a figure is depicted that is, the manner in which the marks of the techniques are distributed in a figure'.*[30]

A rock art style, therefore, is the characteristics of a decorative technique based on employing specific variations in shape, texture, color, quality of skills, etc. Distinctive styles often correspond to specific period and/or geographical region. Rock art style(s), thus, can be seen as repetitious rock art form(s) that can be placed in time or space; often include(s) consideration of the overall aesthetic quality of expression.

Rock art images are characterized by a number of distinctive styles (*i.e.*, naturalistic, realistic, conventional, stylized, schematic, abstracted, and geometric).

The first and probably the older style is the naturalistic. Naturalism is 'the characteristic which deals with the natural and which conforms to nature and is opposed to idealism and symbolism ... naturalistic representations are those showing movement and vitality. The animal representations which are called naturalistic are those where the stance of the animals is natural'.[31]

Realism could be considered as 'a representation, which faithfully renders nature, with many details which allow an accurate identification of what is represented'.[32] In other words, realism is 'the quality of a work which represents an item of nature or life in an objective way without involving either poetry or the imagination'.[33]

Stylization could be considered as 'a conventional representation in which the most characteristic traits are retained'.[34] Stylization 'is not idealism, but the incorporation of a subject into a particular system. Stylized art, as opposed to realistic and naturalistic art which remains close to the model, is removed and liberated from the need for resemblance. In stylization the model is not so important as the free use of the image with decorative intent. This is why stylized drawings are repeated so often and joined into decorative patterns'.[35]

Schematization could be considered as 'the conventional representations in which a few minimal traits only emphasizes for the identification of a figure ... [It is] the progressive reduction of details of the representation, leading eventually to a minimal number of lines allowing at least an approximate identification'.[36]

Abstraction could be defined as 'the representation in which all explanatory detail is excluded to indicate a quality or a meaning which is intelligible only through prior knowledge'.[37] Here, one can distinguish two slightly different meanings of this term:

a. Abstraction art as non-figurative art: a representation is abstract when it contains no direct reference to reality, even though it may

resemble certain elements of reality or though it may have been derived from a real model.

b. In a most restricted sense, an abstract figure is the representation of an imaginary being or object.[38]

The following table describes the manner and style of rock art as considered by a number of the specialists in this field: [39]

<table>
<tr><th>Style</th><th>applying to</th><th>concerned with</th><th>other notes</th></tr>
<tr><td>Naturalistic</td><td>representations of animals (including man) and plants</td><td rowspan="4">degree of likeness between the object and its representation</td><td rowspan="2">Likeness is such that the subject is immediately recognizable by anyone familiar with it and used to seeing and interpreting the pictures.</td></tr>
<tr><td>Realistic</td><td>a picture of a building or mountain, but this should drop out for descriptions of living things</td></tr>
<tr><td>Conventional</td><td>images that use substitute (often simplified or schematic) designs to represent the natural form or features of an object or figure</td><td>It does confirming to conventions, that is taking forms having generally agreed our understood meanings (it could include symbols).</td></tr>
<tr><td>Stylized</td><td>(Has little proper application to prehistoric art)</td><td>Means less lifelike than naturalistic but still recognizable by anyone knowing the animal, plant, etc., represented.</td></tr>
<tr><td>Schematic</td><td>So simplified representations that they are only recognizable to initiated. (it is rejected as meaningless when applied to non-representational art)</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Abstract<br>(Used synonymously with geometric)</td><td>motifs that offer no iconic information elements (motifs that are not readily identifiable)</td><td>form but not meaning (i.e., image cannot be readily identified even though it possesses a clear and definite form).</td><td>• to satisfy the eye with the minimum of realistic representations<br>• to select certain elements and reject others in what is depicted<br>• to eliminate representation altogether, thus meaning no more than non-representational.</td></tr>
<tr><td>Geometric</td><td>motifs of simple geometrical form or design, such as squares, rectangles, circles, ovals, spirals, lines, cupules, CLM, barred lines, etc.</td><td>form but not meaning (i.e., depicting a readily identifiable geometric shape)</td><td>• to eliminate representation altogether, thus meaning no more than non-representational.</td></tr>
</table>

From the above table, we can distinguish two grand rock art styles: the biographic art style (representational art) and the geometric art style (non-representational art); the first includes the naturalistic, realistic, conventional, stylized, and schematic styles whereas the second rock art style comprises the abstracted, and the geometric.

### *I.3.5 The subject-mater of rock art or the categories of the represented motifs:*

As to the subject-matter of rock art (*i.e.*, the depicted themes, topics and subjects), this type of artistic creation can be divided into two main categories: the first is representational, figurative or biographic art, and the second is non-representational, non-figurative, geometric or abstract art. There is also another category which is known as amorphous art.

The first category refers to the intention to depict an object (natural or artificial, animate or not, even imagery).[40] Accordingly, by this category is meant all the figures of animals (zoomorphs): running, grazing, falling or lying down, pursuing human beings; humans (anthropomorphs): hunting or chasing, fighting, battling, ambushing; dancing, dancing next to hunting as a part of incantation process or rituals; idols: shamans, rain-makers, kaggans; fabulous creatures; plants; huts and houses; tools, weapons and instruments. It is also interesting that some writers use the term 'representative biomorphic manifestations' to refer to the depictions of this category which, according to them, include human-like (anthropomorphic) images, animals and birds (animalistic or zoomorphic figures), hand prints and animal traces as well as their footprints.[41]

The second category, the non-representational, non-figurative, geometric, or abstract art, as described by Willcox, includes 'the designs that take any [abstract] geometrical form (circles, rectangles, triangles, grids, sets of parallel lines, and/or all combinations of these forms, wavy of zigzag lines [spirals] having fairly regular rhythm',[42] curved shaped figures, echeloned and cross-like lines). Consequently, we can include in this category all the conventional symbols such as stars, moon, and sun.

The third and last category, amorphous art, includes 'designs which having no determinate shape' such as meandering or criss-cross lines, shapeless open or closed carve, irregular arrangements of dots and/or combination of these.[43]

We have to put into consideration that some writers use the term '*schematic*' to cover all the designs which are included in the last two categories mentioned above.[44]

## II. Rock art and exploring man's world prehistory:

It must be made clear that prehistoric rock art is not confined to specific area. Its distribution is world wide.[45] It occurs in the Old World (Africa, Europe and Asia) and the New World (North and South America, and Australia) as well. At this point, Jordan relates:

> '*Scattered around the world, from Siberia to the Sahara, from the caves of Lascaux to caverns in Guatemala and rock shelters in the Australian outback, prehistoric people have left curious runes. Called rock art, rock drawings, petroglyphs and pictographs, they have intrigued anthropologists and others continuously for decades. In fact, interest in these ancient doodles reaches far from academic realms and is one of those things, like Egyptology, that fascinates the large public. National Geographic, that journal of popular everything, finds its readers so enthralled the magazine publishes regular reports on new rock art discoveries. Governments have financed expeditions in search of both more rock art and their meanings*'.[46]

This sort of archaeological material can be considered the world's longest continuing art tradition. It tells, for example, the 50,000 year story of the Australian aboriginals of Arnhem-Land.[47] This rock art corpus (the Australian) may be as old as human occupation of that continent, up to 60,000 years old and perhaps far older.[48] In Tanzania, rock art sites date back about 50,000 years.[49] Palaeolithic cave art in Europe also takes us in a long journey inside the world of the Ice Age in Western Europe and Russia.[50] The oldest known example for rock art in Europe is an arrangement of eighteen cup marks on a rock slab over a child's burial in a French cave. Radiocarbon dates for European paintings rang back to more than 32,000 years. Some 200 caves in southwestern France and northern Spain (the French-Cantabrian area) contain cave paintings from the Upper Palaeolithic

period. These are radiocarbon dated from 32,410 at Chauvet to 11,600 at the Portel.[51] Painted and engraved images of animals on stone slabs have been excavated and dated to 28,000 years ago in Namibia.[52] A California rock art site has been dated to about 20,000 years ago, based on the analysis of mineral varnish covering a pictograph.[53] And now, in some countries, such as Southern Africa, it is becoming difficult to escape from rock art images. Many depictions of rock art are becoming re-produced in a wide variety of contemporary context. Moreover, the Southern Africa rock art is also being used in foreign, and often quite unexpected, context.[54]

Rock art can be found, for instance, in more than a million sites across Africa alone.[55] The considerable number of prehistoric rock art sites discovered so far around the world gives rise to this type of art to be an important reference in prehistory. It constitutes, for example, a central topic in 'Hunter-Gatherer Archeology'.[56] Furthermore, the study of this type of art has recently become an independent subdivision of archaeology recognized as the 'Archaeology of Rock Art'.[57] Some writers have also advocated the establishment of a new discipline, and the introduction of a new name for rock art (*e.g.*, '*ppefology*' or '*pefology*') providing this discipline with a distinct identity apart from ethnography, archaeology and art history.[58]

As stated by Day, 'rock art (mainly the cave paintings) is the only useful tool that has been so far considered but perhaps the most remarkable record of fossil man'.[59] Nelson also describes these paintings and engravings as 'Striking artistic achievements of prehistoric man, which tell a story of the dim past and inspire modern artists with their techniques'.[60] This type of art is of different times. It presents different visions of world prehistory and shows several stylistic conventions that add significantly to insight into both the evolution of art and its function in prehistoric cultures. Odak goes further by stating that 'rock art is not just a stage in the evolution of art, nor just a representative of a period in cultural history, but part of a cultural system of all peoples irrespective of the levels of socio-economic development'.[61] Rock paintings and engravings reflect the way and the manner by which prehistoric peoples interpreted their physical and spiritual worlds.[62] According to Anati, rock art 'was often an attempt to interpret nature'.[63] He also considers this type of art as preliterate documentation.[64] Regardless of its aesthetic value, prehistoric rock art 'constitutes one important phase of the middle portion of a long many-sided story- the story of the development of human civilization'.[65] This situation along with such points of view lead us to deal with this sort of archeological material as a source which symbolizes the man's existence and his mental agility during prehistory.

It is also interesting to validate here the important role that rock art has compared with that of other archaeological materials. Rock art images, as mentioned above, are a precious depository of information on how prehistoric people interpreted their physical and spiritual worlds. Whereas their bones and implements may tell us when and where they existed, how they lived and died, and what they ate, it is only through their art that we can know a little about their thought.[66]

Indeed, prehistoric rock art provides us with supplementary information that can not be easily obtained through conventional archaeological methods. For example, we cannot deduce from other archaeological materials information regarding hair dress, clothes, masks, body painting or tattoos, dancing, ritual and religious practices, ideology, sexual life, warfare or fighting and battling, hunting techniques, ... etc. This sort of archaeological evidence, therefore, provides us with information which enriching our description and consequently our understanding of the concerned prehistoric people's culture. In that

capacity, prehistoric rock art 'serves as an artifact providing information on past human cultures'.[67]

The significance of this aspect of material culture lies in that rock art is seen by the majority of anthropologists, archaeologists, prehistorians and rock art researchers as a system of communication.[68] Thus, rock paintings and engravings -which can be seen as a type of artistic activities, or more generally symbolic activities and social communication- can provide socio-cultural information that is not generally available to the archaeologists. For this reason, some authors presume that rock art images substitute to some degree the written documents which appeared only with the beginning of the historical period. In this regard, Winkler, for example, wrote:

*'Rock-drawings replace in some degree written records. We may not only learn from them different artistic conceptions, but we may also obtain rich information about dress, weapons, hunting, shipping, wild and domestic animals; sometimes we can even draw certain conclusions as to the religious beliefs and social institutions of the authors of such drawings'.*[69]

This matter leads us to discuss the putative relation between rock art and the origin of writing. Hoebel explains the relation between art, language and writing.[70] He defines both art and writing showing the nature of each and their most important functions and the roles they play in man's life. The following table summarizes that.

| | Art | Writing |
|---|---|---|
| **Definition** | Human activity or product (artifact) that emphasizes form. | Visual symbols substituted for spoken words. |
| **Nature** | Both are forms of communication. | |
| | Both are a social expression, and inevitably they become a part of culture. | |
| | Both are inextricably tied to religion and magic- and to politics. | |
| **Function** | Both tend to translate, release, and externalize the ideas, meanings, emotions, tensions, expressions, and feelings in an objective way. | |
| | Both are stimulated by man to sensuous perceptions that produce emotional responses. | |
| | Both serve social as well as individual interests and needs. | |

Hoebel, then, concludes that 'All writing is therefore symbolic, and its origins lie in symbolic art and thought'.[71] He goes further when he explains the 'artistic' symbolic characteristic of writing by stating that:

*'Conventionalization is often considered to be a process of degeneration of art. This is true only when conventionalization reflect a decline in technique- a simplification of line and form due to slovenliness or share lack of skill on the part of the artist. It is not true when the interest of the artist is actually shifted from the image of the object portrayed to its meaning'.*[72]

In Hoebel's opinion, the so-called 'degenerate' figures of Palaeolithic art on the painted pebbles of the Mesolithic culture, for instance, are 'the rudiments of an embryonic system of writing'.[73] In supporting that he depends on Obermaier's argument on European Palaeolithic art:

*'Obermaier is arguing for a genetic relationship between the Azilian painted pebbles [from the Mesolithic Period] and the painted petroglyphs of the Spanish caves and rock shelters [from the Palaeolithic Period]. Clearly, the Azilian ∧ symbolizes a squatting female and the ᨵ is a male. Azilian man had apparently progressed from picture writing to the use of ideographs-drawn or written symbols that stand directly for things or notions instead of the sounds of words in the language of the users. Such is the first step in the evolution and origin of all systems of writing'.*[74]

Klotchicov has described the major developments of the writing system in Mesopotamia, which is considered the most ancient in the world. According to him this 'new invention' belongs to the Sumerians who inhabited the modern southern Iraq during the fourth and the third millennia BCE. This writing system was in use for more than 3000 years (the last recorded Sumerian text goes back to the middle of the first century CE, whereas the most ancient inscription dates to 3100 BCE). Among the characteristic signs of this ancient writing system, the creators in the first half of the third millennium BCE did not tend to formulate symbols depending on the cuneiforms but they used to inscribe simple drawings of the objects following straight lines or strokes. In some cases, one can distinguish representations or signs of birds, bull-head, spike, plough, man's foot, etc. Hence, Klotchicov concludes that the Sumerian writing (the Cuneiform) has developed from the drawings consist of simple schematic representations to the cuneiform abstracted signs which are for the most part decontaminated from the original.[75]

Similar to the Cuneiform (Sumerian, Babylonian, Assyrian), other independent basic script systems: the ancient Egyptian, Hittite, Cretan, Chinese, Indic and Mayan-Aztec systems - all have developed from simple pictures to form abstract signs or symbols. An example from the Chinese writing system is presented below to show how this script system is developed out of picture writing:

> '*The Chinese system of characters is fundamentally an ideographic picture writing which has become reduced to a set of timesaving brushstrokes and which is in some aspects also phonetic. Its ideographic quality may be readily discerned in the manner of writing such words as 'prisoner' or 'happiness'. In the character for 'prisoner', we see a man* 人, *in an enclosure* 囚. *'Happiness' is a woman (wife),* 女, *with a son,* 好.'[76]

From what has been presented above we can imagine how the transformation of art was responsible for developing most of writing systems whether they were independent or borrowed. In this regard, Hoebel traces the origin of the first letter of alphabet 'A' which was firstly used in Egyptian hieroglyphic ideograms, then in Semitic as *Aleph* for illustrative purposes to refer to the 'ox', then was formed in the ninth century BCE with three straight lines, then inverted on its horn in later Greek, and finally became A.[77] The following table summarizes this transformational development:

| Egyptian hieroglyphic ideograms | Semitic symbols | Later Greek | Other Languages |
|---|---|---|---|
| | Aleph means ox) | | It became A |

One difference between art and writing is that the 'language' of the former is visual rather than verbal.[78] Rock art, therefore, is a 'non-verbal communication system'; it is a 'graphic or visual communication system'. According to Olsen, 'visual communication systems exist as a condition of human life in many parts of the world where oral traditions maintain cultural information. [Different cultures use different strategies] for organizing their images and giving them meanings'.[79] Hoebel also expresses the same idea by stating that: 'The capstone was thus put on the transition from art to writing. The communication of generalized states of emotions and ideas through the aesthetic medium had at long last been transmuted to communication of precise linguistic expression through phonetically representative symbols'.[80]

Hence, one may conclude that rock art reflects the unity of primal vision and of mentality. Studies of San rock art, for instance, have generally assumed the existence of a structurally uniform 'pan-San' cogitative system from at least 2,000 years B.P. to the present

all over southern Africa.[81] Ripoll-Perelló also refers to 'a state of the human spirit which accompanies rock art, and from its final stages writing might have been developed'.[82] In his description of the rock art in North America, Sterling explains the reason for which cave and rock paintings or pictographs are spoken of as 'picture writing': 'They are interesting for the story they tell of Indian life. Some are clearly magic –an appeal to the sun, a prayer to the rain. Others are more like an attempt at writing –pictures of water holes, report of good hunting or of the travel of a tribe'.[83] Magan and Klassen also look at this type of art as 'Writing-on-Stone'.[84] Callahan as well points out to the so-called 'birch bark scroll' the term which refers to 'a form of a pictographic writing (non-phonetic) often used to remember songs or shamanic rituals'.[85]

Similar to other archaeological materials (*e.g.*, stone tools and implements, pottery) rock art can be taken as evidence for the early human occupation. In the Altamira cave interior, for example, simple paintings and engravings are found. According to the information gained from this cave and neighboring areas, these rock drawings belong to Aurignacian times.[86] This means that these figurative drawings did not make their appearance until Aurignacian culture with the Homo *sapiens* who decorated their everyday objects and portrayed improvised human forms, especially feminine ones, and some animals on blocks of rocks. Engravings and paintings from this period show even more schematized portrayals of animals. However, it was definitely the Magdalenians who turned out to be the greatest prehistoric artists: they painted the walls of a large number of caves in France and Spain.[87]

The Paleolithic or Old Stone Age artists left upon the walls and ceilings of the Spanish and French caves (*e.g.*, Altamira, Lascaux, Chauvet, and Cosquer) painted pictures of prehistoric animals. Thus, one can safely state that the main element which can be observed in this area of rock art is the animal element. For this reason, Ucko, for example, considers Palaeolithic cave art as '*animal art*'.[88] Among the principal game animals we can identify the mammoth, the bison, the aurochs, the rhinoceros, the wild horse, the stag or red deer. Besides these species one can also discern the marmot, the chamois, the ibex, the bear, the cave lion, the deer, the wild hog, the reindeer, the northern seal, the wolf, the lynx, and the fox. Among the implications of such paintings is that we are dealing with arctic conditions (geologically speaking, with the last glacial advance). The rock art of the Early Neolithic hunters of the Sahara (mainly the older phases which represent a great variety of wild fauna including elephants, rhinoceros, hippopotamus, crocodiles, giraffes, wild buffalos or large wild bovids, and large antelopes) also reflects the pre-Saharan climatic and ecological conditions from about the sixth millennium BCE In the opinion of several students examining rock art images, mainly those of wild or game animals, can contribute to the study of the history of pre-Saharan fauna.[89] Concerning such a palaeozoological reconstruction, Blanchard assumes that 'it is better to rely on good naturalistic representations of the fauna than on the bones of animals'.[90] Indeed, zoomorphic figures depicted in rock art can be utilized particularly when there is no osteological data available. Giraffe bones, for example, have never been found in the Sahara whereas their images are depicted in a considerable number on the rocks of this vast area. Also, avifaunal remains (bone remains of birds), fish remains, and vegetal remains all are very rare compared to the organic remains of the other fauna. The images of these species which are depicted in rock art are very useful in reconstructing the history of fauna and flora in many parts of the world. This also implies that rock art can be functioned in reconstructing palaeoclimatic, palaeoenvironmental, and paleoecological conditions in many part of the world. The presence of mega fauna in Paleolithic cave art and Saharan rock art (*i.e.*, the Arctic species and the Wild Ethiopian fauna respectively), for

example, indicates that they were ecologically associated with wet conditions or abundant water. Reconstructing palaeoclimatic changes is therefore possible in light of the fact that climatic deterioration that took place in several areas is evidenced by the decline of early magnificent rock art traditions in many parts of the world (*e.g.*, Western Europe, northern Africa and the Sahara).

The variety of rock art themes allows us to extract valuable information needed for reconstructing the regional economy and environmental adaptation (by studying, for example, prehistoric hunting methods developed for specific environments as depicted in rock art images). The multiplicity of the represented themes also provides us with the topographical situation and ecological setting. Utilizing rock art styles is of vital importance in studying such issues. Nelson, for example, distinguishes two styles of European Palaeolithic rock art. The first, and the older, is the Franco-Cantabrian style or the imitative style or portrait pictures. It is characterized by isolated or individual representations of animals and human beings. They are polychromes and depicted in natural size and poses. The second style is the Levantine style or the interpretive style or action pictures. It represents real compositions or groups illustrating for the most part hunting or dancing scenes executed in a conventional manner.[92]

The deterioration or the degradation of the naturalistic style was a consequence of the physical (environmental and ecological) and cultural changes that occurred in the end of Palaeolithic period. Nelson explains this point by stating that: 'Pictorial art of the strictly Palaeolithic style disappeared from southern Europe as a natural result of decadence of the hunting cultures during Mesolithic times, *i.e.*, actually sometime before the down of the true Neolithic age'.[93]

Another important point concerning the significance of rock art is that human remains (osteological data or palaeoanthropological evidence) of the Late Pleistocene are sometimes not available or inadequate for reconstructing the ethnological history of the ancient population. Regarding this problem Dutour, for instance, relates: 'The palaeoanthropological history of the Sahara is still poorly known, because of paucity of material which has been recovered thus far from this vast area'.[94] In such a case, anthropomorphic figures represented in rock art are often of vital importance in obtaining valuable and sometimes precise information regarding ethnic and cultural groups. From this perspective, attempts have been made to identify the different ethnic groups of the Saharan population during the Late Pleistocene and Early Holocene depending on the physical characteristics of human figures of Tassili and elsewhere in the Sahara.[95]

In addition, substantial data on the evolution of human settlement and the dynamics of ancient population can be obtained by studying the distribution of rock art images and their concentration in particular areas or zones. In other words, the careful study of a rock art corpus certainly contributes to the study of microevolution of prehistoric populations (*i.e.*, their displacement, migrations, and genetic drift). In this respect, one might argue that rock art style and techniques could be useful in studying the various ancient migrations that occurred during prehistoric times. Nelson explains this by showing that 'the separate artistic traditions were carried in several directions from the point of origin'.[96] Hence, rock art can be used in studying interregional interaction during prehistoric times.[97] Rock art, therefore, involves valuable and rich data that enable us to detect the continuation and discontinuation of cultural traditions and draw conclusions on the life and death of prehistoric communities.

Thus, we can conclude that palaeozoological history and the biological and geographical evolution of human settlement since the Late Pleistocene (or at least at the boundary Pleistocene-Holocene) are

possible to follow up- or in any case- can be revised by utilizing the data obtained from the analysis of rock art images. The conclusion, then, must be that the zoomorphic and anthropomorphic figures presented in rock art can be regarded, at any rate, as a secondary source for obtaining and/or supporting both palaeoenvironmental and palaeobiological data.

Rock art can also be used as an ethnohistoric source since the native point of view (*i.e.*, impressions and experiences) still resides in the domain of art.[98] The largest body of the representational art consists of pictographs (paintings) and petroglyphs (engravings). These images (mainly those dated before the appearance of writing) provide an artistic view of the prehistoric experience. In this regard, Molyneaux relates:

> '*The fixed position of rock art within a fluid cultural landscape makes it potentially sensitive to changes in the patterns of group occupation or the adaptation within a region. If differences of the form, the subject, or location of images are shown to reflect changes in conceptual orientation, rock art may reflect the wider socio-economic and ideological changes in the lives of cultural groups. It might be possible, then to use rock art in the analyses of the problem of [...] cultural history and continuity [of culture through times]*'.[99]

Up to this point, some writers argue that rock art can be taken to document, for example, changes in the concept of self in relation to nature. Cheska, for instance, has developed an interpretation of the post-contact history of Micmac culture depending on rock art images.[100] According to this interpretation, the Micmac's rock art is divided into three phases corresponding to the 18th, 19th, and 20th centuries: 'identification of self with nature (r espect)... identification of self over nature (control); and... identification of self on nature (abuse)'.[101] Lewis-Williams and others also employed rock art images to study changing perceptions of Southern Africa past.[102]

As an undeniable fact, the painted and engraved rocks reveal some resemblances and differences in motive, idea, and morphology. This means that rock art reflects the similarities and dissimilarities in the mentality of various human groups. The analysis of thematic content of these images may enable us to formulate generalizations regarding prehistoric human groups in specific period of time (*e.g.*, most if not all of these groups have passed through the hunting-gathering stage). Analyzing similar topics or thematic content of rock art images (*e.g.*, hunting scenes) from different regions may allows us to discern the major differences in the mentality of these prehistoric groups. In view of that, we can safely affirm that this aspect of culture (*i.e.*, rock art) demonstrates a configuration which is rich in local, regional, and world-wide elements.

A number of authors, as well, believe that spiritual preoccupations emerged and societies became increasingly ritualized with the appearance of the aesthetic feelings and artistic expressions. This category of writers usually attributes the origin of 'primitive' religion to rock art traditions which took place in the Palaeolithic Period or the last Ice Age which extended from 110,000 to 10,000 BCE Young, for example, considers Paleolithic cave art as one of the most important evidence of early art forms which are closely linked to the religious beliefs and ideology.[103] Chippindale, Smith and Taçon studied the archaic rock-paintings in Western Arnhem Land in Australia as visions of dynamic power.[104] In his study of some aspects of representational art in prehistoric Siberia, Whitaker argued that the ithyphallic condition of the represented deer suggests some association with fertility rites.[105] Such examples show that it is possible to deduce valuable information concerning ritual life in prehistory. The reason for that, as believed by many authors, is that rock art is considered one of the most aspects of man's culture which are affected by religious beliefs and ideology.

Rock art also has a chronological value. Placing rock art images in a chronological sequence allows us to follow the different stages of cultural evolution of mankind in prehistory. According to the represented themes, the style and technique employed, the degree of patination, and the cases of superimposition, rock art researchers attempt to establish a chronological scheme for each rock art corpus. The Saharan rock art corpus, for example, is chronologically divided into four major periods or phases: *Bubaline* Period; Cattle or Bovidian Period; *Caballine* or Horse Period; and *Camelline* or Camel Period. Each period is, consequently, connected with specific aspects of economic (hunting and gathering, pastoralism, warfare, and nomadism), technological, and cultural and social activities.[106]

Rock paintings or pictographs can be utilized in identifying ancient DNA of both humans and animals. This can be done since prehistoric artists could have been used organic substances (*e.g.,* animal fat, blood serum of animals and/or humans) to bind the pigment to the rock.[107]

In conclusion, human occupation, economic activities, cultural adaptation and other social and cultural aspects of prehistoric people –can all be evidenced and attested by recourse to rock art subjects which are well-documented in many areas of the world. The multiple nature of rock art which is reflected in the variety of the represented themes, hence, ensures us as specialists in this field to adjoin our results with those deduced from the other fields of specialization (*e.g.,* palaeozoology, palaeobotany, paleoecology, palaeoenvironment, palaeontology, palaeoanthroplogy, palaeobiology, ethnography, archaeology, and history). The validity of this longest continuing art tradition is undeniable in exploring man's world prehistory.

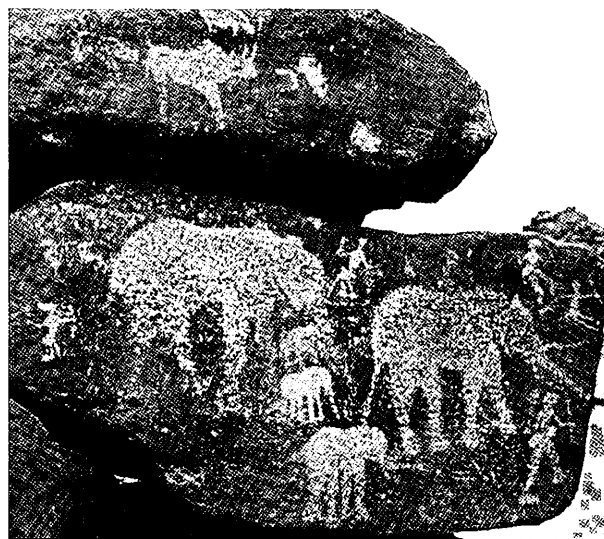
## III. Explanatory pictorial record to promote the understanding of prehistoric rock art

This elucidated section is especially designed to provide the readers with a tangible perception of rock art. It visualizes most if not all what has been included in the current account. The main aim of this illustrative section is to outline the many topics and details presented in the previous pages in four questions which will be answered via a carefully selected group of images that cover different areas of this world-wide artistic tradition. Each image will be an adjunct to a very short but fitting comment which comes back with a part of the answer. The four questions which are considered in this section follow: 'Where', 'What', 'How', and 'Why' rock art.

### III.1: Rock art ... Where? (Figs. 1-3)

Rock art is parietal, meaning executed on the walls of caves and shelters. It also occurs in open-

(Fig. 1) A part of the (Hall of the Bulls) inside one of the many decorated caves discovered in Lascaux (Dordogne, France), http://www.crystalinks.com/petroglyphs.html

(Fig. 2) A rock art shelter in the Tin Aboteka Area (Tassili N'Ajjer, the Algerian Sahara), http://www.paleologos.com/mysterio.htm, (Photo by Neil Austin. Copyright SA Tourism)

(Fig. 3) San rock art boulders in Vanderkloof (The Northern Cape, South Africa), http://www.southafrica.info/pls/cms/show_gallery_sa_info?p_gid=2306&p_site_id=38

air, meaning made on exposed natural bedrock outcrops, huge blocks or large exposed boulders. Rock paintings and engravings, then, seem to be represented since the suitable rock surfaces are available and people are acquainted with rock art tradition.

**III.2: Rock art ... What?** (Figs. 4-11)

Rock art consists of two main categories: paintings and drawings (pictographs), and engravings (petroglyphs) or, in some cases, a combination of both. There are also another two less famous types of rock art. The first type comprises the permanently fixed representations sculptured on cave or cliff walls; this type of rock art also includes the immovable clay modeled figures. The second is known as (geoglyphs) which cover drawings on the ground, or large motifs or designs produced on the ground, either by arranging stones to create positive geoglyphs or by removing patinated stones, stone fragments, gravel, earth or soil to expose unpatinated ground and create negative geoglyphs.

(The art collection of the Constitutional Court)
(Fig. 4) Rock paintings (pictographs) of San (Southern Africa), http://www.southafrica.info/pls/cms/show_gallery_sa_info?p_gid=2306&p_site_id=38

(Fig. 5) A rock drawing (pictograph or pictogram) from Columbia, http://www.crystalinks.com/petroglyphs.html

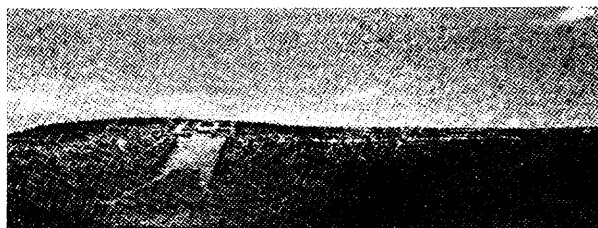
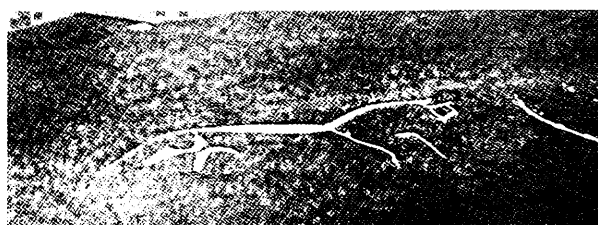
(Fig. 6) Rock engravings (petroglyphs) on Newspaper Rock at Canyon Lands National Park (south of Moab, south eastern Utah, USA), http://en.wikipedia.org/wiki/Petroglyph

(Fig. 9) Bunjil geoglyph (the You Yangs Lara, Australia), A design produced on the ground by arranging stones to create positive geoglyph (petroform), http://en.wikipedia.org/wiki/Geoglyph

(Photo B. K. Swartz, Jr.)

(Fig. 7) This type of rock art is a combination of engraving and painting (pictopetroglyphics, pictoglyphs, or petrographs) (White River Narrows, Lincoln County, Nevada, USA), http://web.bsu.edu/rockart/

(Photo: P. Bahn 'Prehistoric Art')

(Fig. 8) Bison bull and cow, modeled in clay in the rotunda of the Tuc d'Audoubert, (Ariege, France), http://www.donsmaps.com/cavepaintings3.html

(Fig. 10) The Atacama Giant (The Atacama Desert), A geoglyph produced on the ground by removing patinated stones, stone fragments, gravel or earth to expose unpatinated ground and create negative geoglyph, http://en.wikipedia.org/wiki/Atacama_Giant

(Fig. 11) The White Horse as seen from an altitude of 700 meters, This geoglyph is a large-scale design produced on the ground by removing soil to expose unpatinated ground and create a negative figure

**III.3: Rock art ... How?** (Figs. 12-26)

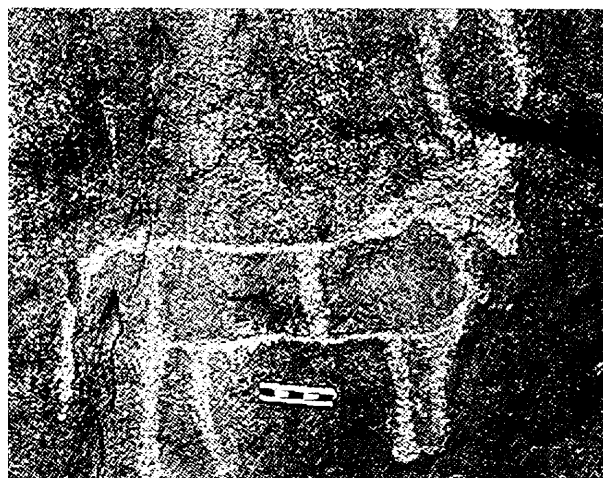
Rock art is executed by using different (additive: painting and drawing, or subtractive: engraving) techniques. Paintings are performed in one color (monochromes), two colors (bichromes) or more (polychromes). Engravings are done by using different techniques; they are pecked, hammered, incised, or scratched.

(Fig. 12) Monochromes of auroches (Lascaux, Dordogne, France), http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Lascaux-aurochs.jpg

(Fig. 13) Bichrome of horse (Lascaux, Dordogne, France), http://artchive.com/artchive/C/cave/cave_painting_horse.jpg.html

(Fig. 14) Polychromes of the antelopes (elands) depicted in Zaamenkomst Panel (Maclear District, Southern Drakensburg, South Africa), http://www.lonker.net/art_african_1.htm

Jean-Marie Chauvet © DRAC

(Fig. 15) Hand stencil created by blowing red pigment onto a hand placed against the wall of Chauvet Cave (Point D'Arch, France), http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/en/

(Fig. 16) Engraved bovid in the rock art of the (Libyan) Sahara, A pecking technique is employed in executing this pre-Saharan animal. http://www.libyarockart.com/cow_rock_art.jpg

(Photo: Gerhard Milstreu, Rock Care). © ICOMOS

(Fig. 17) Fully-pecked Iron Age rock engravings (Valcamonica, Italy). http://www.international.icomos.org/risk/2002/rockart2002.htm#

(Fig. 18) Petroglyph made by the pecking technique (Arkansas, USA). http://arkarcheology.uark.edu/rockart/index.html?pageName=What%20is%20Rock%20Art%20and%20What%20Can%20it%20Tell%20Us%20About%20the%20Past?

(Fig. 19) Rock Engravings of the Bushmen (Twyfelfontein, Namibia), Two methods of a pecking technique are employed to create fully-pecked figures and pecked outlines. http://www.phototravels.net/namibia/damaraland-twyfelfontein.html

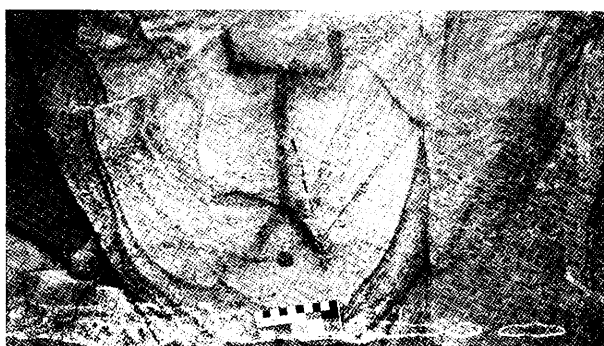
(Fig. 20) Magdalenian Paleolithic base-reliefs of ibex in the Abri Bourdois at Angles-sur-l'Anglin (Vienne – Austria). http://en.wikipedia.org/wiki/Roc-aux-Sorciers

(Fig. 21) A deeply incised or grooved rock engraving from the valley of the Draa (Morocco). http://www.answers.com/topic/draa-river

(Fig. 22) Naturalistic Style: Bull with marks on chest (Lascaux, Dordogne, France). http://www.krinklewood.com/images/lascaux.jpg

(Fig. 23) Realistic style (Lascaux, Dordogne, France). http://home.earthlink.net/~allison.ryan/NESTM/study_guide.pdf

(Fig. 24) Bichrome schematics at Mkoma Rock Shelter (Zambia). http://www.spirit-of-the-land.com/exhibitions/july2005.ht

(Fig. 25) Abstracted prehistoric rock art at Pilila Azungu (The Hill of the White Man), (Kalemba, E Zambia). http://www.spirit-of-the-land.com/exhibitions/july2005.ht

(Fig. 26) Geometric headless anthropomorphic figure Prehistoric Native American pictograph (site no. 3PP0142, Arkansas, USA). http://arkarcheology.uark.edu/rockart/index.html?pageName=Show%20Advanced%20Rock%20Art%20Image&Image=1575

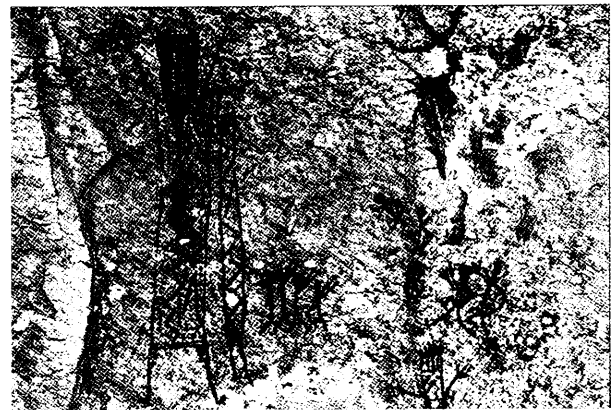
### III.4: Rock art ... Why? (Figs. 27-34)

Various purposes may stand behind the creation of this longest continuing art tradition. The following is an attempt to summarize the main purposes that may have led prehistoric societies to producing rock art images as suggested by the many theories that aimed to explain the intention or the function of this artistic tradition depending on its location, age, and the type of image:

1- Rock art images probably had deep cultural and religious significance for the societies that created them.

(Fig. 27) Wounded bison attacking a man (Lascaux, Dordogne, France). http://artchive.com/artchive/C/cave/cave_painting_wounded_bison.jpg.html

(Fig. 28) San Rafael Swell Panel 1
Archeologists think much (not necessarily all) rock art was linked with ritual activity. http://www-personal.umich.edu/~bclee/rockart/rawallpaper.html

(Fig. 29) The Great God of Sefar, on the rock art trail in the Sefar Lower Maze Areahttp://naturalarches.org/tassili/rockart.htm

(Fig. 30) Toca do Morcego Site - Serra da Capivara – PI (Brazil). http://www.ab-arterupestre.org.br/

2- Many of them are thought to represent some kind of not-yet-fully understood symbolic or ritual language.

3- Rock art images also appear to be a local or regional dialect of the tribes or the societies that created them.

4- They might also have been a by-product of other rituals.

5- Some rock art images are thought to be astronomical markers, maps, and other forms of symbolic communication, including a form of "pre-writing".

6- Some of them seem to refer to some form of territorial boundary between tribes, in addition to possible religious meanings.

7- Other theories suggest that rock art was made by shamans in an altered state of consciousness, perhaps induced by the use of natural hallucinogens (drugs, migraine and other stimuli).

8- Rock art images were made for a decorative purpose (art for art's sake).

9- Rock art paintings and engravings served for a commemorative purpose.

© Jim Zintgraff
(Fig. 31) Panther Cave, the Rio Grande, the Lower Pecos region, Texas . http://www.rockart.org/gallery/rock29.html

(Fig. 32) Xique-Xique I Site - Carnaúba dos Dantas - Seridó - RN (Brazil). http://www.ab-arterupestre.org.br/

(Fig. 33) Winkler's Site 26, the Eastern Egyptian Desert. http://touregypt.net/teblog/egyptologynews/?p=2967

(Fig. 34) Zarzora, the Western Gilf Kebir. http://www.fjexpeditions.com/desert/rockart/newsite/NS8.jpg

Whatever the reason for executing such paintings and engravings and the functions that rock art served (*e.g.*, social, cultural, or psychological), prehistoric artists shaped their artworks to convey ideas, thoughts, and experiences regarding their world view. These depictions undoubtedly reflect the cultural landscape during prehistory. Rock art, then, argues for a more integrated social landscape in which ritual and economic activities merge with artistic creation. Rock art, as reflected in its thematic content, also illustrates a considerable part of the physical landscape. This type of art should be regarded by anthropologists and archaeologist as the only 'elementary and complete record' of the history of prehistory; its 'pictorial chapters' comprise behavioral, ideological, religious, economic, social, political, ethnological, artistic, faunal, environmental, and ecological history- which are written and instrumented only in 'an artistic language'.

## Notes:

1 A term suggested by Pericot and Breuil to refer to rock engravings in North West of the Mediterranean peninsula. See: E. Ripoll-Perelló, 'Proceedings of the Wartenstein Symposium on Rock Art of western Mediterranean and Sahara', in: L.P. Garcia, E. Ripoll-Perelló (eds), *Prehistoric Art of The Western Mediterranean and the Sahara*, vii-xii (New York, 1964), x.

2 A term originated from India which means early art or palaeoart of all forms. See: O. Odak, 'A New Name For A New Discipline', *Rock Art Research* 8:1 (1991), 6.

3 A term suggested by Kumar and modified by Odak for 'Rock Art Studies' (RAS) where the first P would represent pictographs, and the second P would represent

petroglyphs, E would stand for engravings on rocks, and F for figures on stone. See: Odak, *Rock Art Research* 8:1, 7.

'Epipentology'- which refers to the study of paintings and engravings on exposed rock outcrops, walls of buildings, mobiliary objects, etc. - is also suggested as term to replace the phrase 'Rock Art Studies' (RAS).

4 W.T. Harris, F.S. Allen (eds), *Webster's New International Dictionary Of The English Language* (London, 1918), 1842.

5 *Webster's Reference Library Concise Edition Encyclopedia* (New Lanark, 2002), 37-38.

6 Harris, Allen (eds), *Webster's New International Dictionary Of The English Language*, 129.

7 P. Bahn, *Bluff your way in Archaeology* (West Sussex, 1989), 62.

8 P.S.C. Taçon, C. Chippindale, 'An archaeology of rock-art through informed methods and formal methods' in: C. Chippindale, P.S.C. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock-Art* (Cambridge, 1998), 6.

9 K. Kris Hirst, 'Rock Art', Online: http://archaeology.about.com/od/rterms/g/rockart.htm 02/28/08.

10 K.L. Callahan, ' Rock Art Glossary' (1997), Online: www.geocities.com/Athens/Acroplis/5579/glossary.html. 01/24/00.

11 N.H. Olsen, 'Social roles of animal iconography: implication for archaeology from Hopi and Zuni ethnographic sources', in: Howard Morphy (ed.), *Animals Into Art* (London: 1989), 427.

12 A. Fossati, L. Jaffe, M. Simões de Abreu (eds.), *Rupestrian Archaeology Techniques and Terminology A Methodological Approach: Petroglyphs*, (Val Camonica (Brescia), 1990), 24.

13 F.A. Hassan, 'Rock art. Cognitive schemata and symbolic interpretation a matter of life and death', *Memorie dellá Societa Italiana di Scienze Naturrali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano XXVI –II* (1993), 269.

14 N. Nelson, 'South African Pictures', in: E.M. Weyer Jr (ed.), *The Illustrated Library Of The Natural Sciences* I (New York, 1958), 195.

15 Callahan, Online: www.geocities.com/Athens/Acroplis/5579/glossary.html. 01/24/00

16 G.K. Ward, 'Preservation of Rock Imagery', *Year Book Australia* (ABS Catalogue No. 1301.0, 1991).

17 A. Willcox, *The Rock Art of Africa* (London, 1984), 11.

18 Willcox, *The Rock Art of Africa*, 11.

19 Callahan,Online: www.geocities.com/Athens/Acroplis/5579/glossary.html. 01/24/00

20 Ward, 'Preservation of Rock Imagery'. *Year Book Australia* (ABS Catalogue No. 1301.0).

21 Fossati, Jaffe, de Abreu, (eds), *Rupestrian Archaeology Techniques and Terminology A Methodological Approach: Petroglyphs*, 9.

22 Callahan, Online: www.geocities.com/Athens/Acroplis/5579/glossary.html. 01/24/00

23 Willcox, *The Rock Art of Africa*, 11.

24 Callahan, Online: www.geocities.com/Athens/Acroplis/5579/glossary.html. 01/24/00

25 Callahan, Online: www.geocities.com/Athens/Acroplis/5579/glossary.html. 01/24/00

26 Callahan, Online: www.geocities.com/Athens/Acroplis/5579/glossary.html. 01/24/00

27 Shapiro in: Brandl, 'Human stick figures in rock art', in P.J. Ucko (ed.), *Form in indigenous art* (London, 1977), 222.

28 R. Layton, 'Naturalism and cultural relativity in art', in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 34.

29 Munro in: Brandl, in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 222.

30 McCarthy in: L. Maynard, 'Classification and Terminology in Australian Rock Art', in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 388.

31 M. Lorblanchet, 'From naturalism to abstraction in European prehistoric rock art', in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 45.

32 E. Ripoll- Perelló, 'The process of schematisation in the prehistoric art of the Iberian Peninsula', in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 418.

33 Lorblanchet, in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 44.

34 Ripoll-Perelló, in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 418.

35 Lorblanchet, in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 46.

36 Ripoll-Perelló, in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 418.

37 Ripoll-Perelló, in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 418.

38 Lorblanchet, in: Ucko (ed.), *Form in indigenous art*, 49.

39 David S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art Research*. (Walnut Creek, Calif., 2001). IFRAO Rock Art Glossary, Online: http://mc2.vicnet.net.au/home/glossar/web/glossary.html 12.03.08. Rock Art in Arkansas, Glossary, Online: http://arkarcheology.uark.edu/rock-art/index.html?pageName=glossary#Abstra ct%20image; Willcox, *The Rock Art of Africa*.

40 Willcox, *The Rock Art of Africa*, 11.

41 See, for example: C.J. Gradin, 'Rock Art in Argentine Patagonia', *Anthropologie* 98: 1 (1994), 149-172.

42 Willcox, *The Rock Art of Africa*, 11.

43 Willcox, *The Rock Art of Africa*, 11.

44 See, for instance: Willcox, *The Rock Art of Africa*.

45 See, for instance: E. Anati, *World Rock Art: The Primordial Language*, (Capo di Ponte, 1994); P. Bahn, *The Cambridge Illustrated History Of Prehistoric Art*, (Cambridge, 1998). Nelson, in: Weyer Jr (ed.), *The Illustrated Library Of The Natural Sciences Vol. I*.

46 Don Jordan, 'Rock Art, Scent Mark', (2000), Online: http://realindy.com/rockart.html#. 26/01/00.

47 C. Chippindale, 'Journey In Time – The World's Longest Continuing Art Tradition –The 50,000-Year Story Of The Australian Aboriginal Rock Art Of Arnhem-Land', *Antiquity* 68:261 (1994), 878-882.

48 R.G. Bednarik, 'The first stirrings of creation', *UNESCO Courier* 51:4 (1998), 4

49 See, for instance: M.L. Leaky, *Africa's vanishing art: the rock paintings of Tanzania*, (New York, 1983).

50 P. Bahn, J. Vertut, *Journey Through The Ice Age* (London, 1997).

51 S.J. Gould, 'Up against a wall', *Natural History* 105: 7 (1996), 16.

52 K.L. Feder, M. A. Park, *Human Antiquity* (California, 1997).

53 B. Bower, 'Visions on the rocks', *Science News* 150:14 (1996),216.

54 T.A. Dowson, 'Reproduction and Consumption: The Use of Rock Art Imagery in Southern Africa Today', in Pippa Skotnes, (ed.), *Miscast: negotiating the presence of the Bushmen* (London, 1996), 315-321.

55 D. Braun, 'Africa's Imperiled Rock Art Documented Before it Disappears', *National Geographic News October 2001*, Online: Wysiwyg://4/http://news.nationalgeographic.com/news/2001/10/1003_africarocks.htm. 17/07/02.

56 For some examples of the significant role that rock art had in 'prehistoric' hunters societies, see, for instance: L. Lenski, and J. Lenski, *Human Societies An Introduction To Macrosociology* (New York, 1978). S.A. Turpin, 'Rock Art and Hunter-Gatherer Archaeology', Journal of *Field Archaeology* 17: 3 (1990), 263-281.

57 See: Chippindale, Taçon (eds), *The Archaeology of Rock-Art*.

58 See, for example: Odak, *Rock Art Research* 8:1, 3-12.

59 M.H. Day, *Fossil Man* (London, 1969), 147.

60 Nelson, in: Weyer Jr (ed.), *The Illustrated Library Of The Natural Sciences* I, 191.

61 Odak, *Rock Art Research* 8:1, 4.

62 Braun, Online: Wysiwyg://4/http://news.nationalgeographic.com/news/2001/10/1003_africarocks.htm. 17/07/02.

63 Anati, *World Rock Art: The Primordial Language*, 15.

64 A. Anati, 'Rock Art As Preliterate Documentation, An Issue For Museums', *Museum* 42:1 (1990), 51-53.

65 Nelson, in: Weyer Jr (ed.), *The Illustrated Library Of The Natural Sciences* I, 193.

66 Braun, 'Online: Wysiwyg://4/http://news.nationalgeographic.com/news/2001/10/1003_africarocks.htm. 17/07/02.

67 Odak, *Rock Art Research 8: 1*, 4.

68 See, for example: Anati, *World Rock Art: The Primordial Language*. Bahn, *The Cambridge Illustrated History Of Prehistoric Art*. W. Pichler, 'The first Libyco-Berber inscriptions of the Anti-Atlas', *Sahara* 11 (1999), 146-147. W. Pichler, 'The Libyco-Berber inscriptions of Foum Chenna (Morocco)', *Sahara 12* (2000), 176-178.

69 H.A. Winkler, *Rock-Drawings Of Southern Upper Egypt* I (London, 1938), 1.

70 E.A. Hoebel, *Anthropology: The Study of Man* (New York, 1966).

71 Hoebel, *Anthropology: The Study of Man*, 303.

72 Hoebel, *Anthropology: The Study of Man*, 303.

73 Hoebel, *Anthropology: The Study of Man*, 304.

74 Hoebel, *Anthropology: The Study of Man*, 304.

75 كلوتشكوف. 'الجديد حول أصل الكتابة'. في: الجديد حول الشرق القديم، تحرير بونغارد– ليفين. ترجمة جابر أبي جابر و خيري الضامن، (موسكو. 1988)، 89- 90.

76 Hoebel, *Anthropology: The Study of Man*, 305.

77 Hoebel, *Anthropology: The Study of Man*, 306.

78 B. Molyneaux, 'Concepts of humans and animals in post-contact Micmac rock art', in: Howard Morphy (ed.), *Animals Into Art*, (London, 1989), 196.

79 Olsen, in Morphy (ed.), *Animals Into Art*, 427.

80 Hoebel, *Anthropology: The Study of Man*, 306.

81 P. Jolly, 'Symbiotic interaction between black farming communities and the south-eastern San: some implications for southern African rock art studies, the use of ethnographic analogy, and the cultural identity of hunter-gatherers', *Current Anthropology* 37:2 (1996), 277-305.

82 Ripoll-Perelló, in: Garcia, Ripoll-Perelló (eds.), *Prehistoric Art of The Western Mediterranean and the Sahara)*, x.

83 D. Sterling, *The Story of Caves* (New York, 1966), 107.

84 M.P.R. Magne, M.A. Klassen, 'A Multivariate study of Rock Art Anthropomorphs at Writing-On-Stone, Southern Alberta', *American Antiquity* 56: 3 (1991), 389-418.

85 Callahan, Online: www.geocities.com/Athens/Acroplis/5579/glossary.html. 01/24/00

86 H. Obermaier, 'Altamira The Cavern Of The Stone Age Artists', Helen Gunz (trans.), in: M. Weyer Jr (ed.), *The Illustrated Library Of The Natural Sciences* I (New York, 1958), 186.

87 Roland, 1995.

88 P. Ucko, 'Subjectivity And The Recording Of Palaeolithic Cave Art', in: Talia Shay & Jean Clottes (eds), *The Limitation Of Archaeological Knowledge* (Liège, 1992), 141- 179.

89 J. Swift and The Editors Of Time-Life Books, *The Sahara* (Amsterdam, 1975).

90 Blanchard in Garcia and Ripoll-Perelló (eds), *Prehistoric Art of The Western Mediterranean and the Sahara.*), viii.

91 Nelson, in: Weyer (ed.), *The Illustrated Library Of The Natural Sciences* I, 192.

92 Nelson, in: Weyer (ed.), *The Illustrated Library Of The Natural Sciences* I, 193.

93 Nelson, in: Weyer (ed.), *The Illustrated Library Of The Natural Sciences* I, 195.

94 O. Dutour, 'Man and climates in the western Sahara at the transition Pleistocene-Holocene', in: Savino di Lerina, G. Manzi (eds), *Before Food Production in North Africa: Questions and tools dealing with resource exploitation and population dynamics at 12,000-7000 bp*, (Forlì, 1998), 138.

95 See, for instance: Cheikh Anta Diop, 'Histoire primitive de l'Humanité. Évolution du monde noir', *Bull. IFAN* XXIV *série B* 3-4 (1962), 484. H. Lhote, 'The Rock Art Of The Maghreb And Sahara', in: *The Art Of The Stone Age: Forty Thousand Years Of Rock Art* (London, 1961), 123-171; H. Lhote, 'Le Peuplement Du Sahara Néolithique, d'Après L'Interprétation Des Gravures et Des Peintures Rupestres', *Journal De La Société Des Africanistes* XL: II (1970), 91-112. A. Muzzolini, *Arte Rupestre Del Sahara* (Torino, 1995).

96 Nelson, in: Weyer Jr (ed.), *The Illustrated Library Of The Natural Sciences* I, 192.

97 B. David, N. Cole, 'Rock Art and Interregional Interaction in Northern Australian Prehistory', *Antiquity* 64:245 (1990), 788-806.

98 Molyneaux, in: Morphy (ed.), *Animals Into Art*, 193-214.

99 Molyneaux, in: Morphy (ed.), *Animals Into Art*, 196.

100 A.T. Cheska, 'The Micmac Indian petroglyphs: Evidence of self/nature concept changes', *The Nova Scotia Historical Review* 1 (1981), 54-66.

101 Cheska, *The Nova Scotia Historical Review* 1, 82.

102 D. Lewis-Williams, T. A. Dowson, J. Deacon, *'Rock Art And Changing Perceptions Of Southern Africa Past. Ezeljagdpoort Reviewed'*, *Antiquity* 67: 255 (1993), 273-291.

103 J.Z. Young, *An Introduction to the Study of Man* (Oxford, 1971).

104 C. Chippindale, B. Smith, P.S.C. Taçon 'Visions of Dynamic Power: Archaic Rock-paintings, Altered States of Consciousness and 'Clever Men' in: Western Arnhem Land (NT), Australia', *Cambridge Archaeological Journal* 10:1 (2000), 63-101.

105 I. Whitaker, 'The reindeer in the prehistoric art of Siberia, *Antiquity* LVIII (1984), 103-112.

106 See, for instance: H. Alimen, *The Prehistory Of Africa*, (London, 1957): R. Mauny, *Gravures, Peintures et Inscriptions Rupestres De L'Ouest Africain* (Dakar, 1954); H. Lhote, *The Search for the Tassili Frescoes: The Story of the prehistoric rock-paintings of the Sahara* (London, 1959). Lhote, in: *The Art Of The Stone Age: Forty Thousand Years Of Rock Art*, 123-171.

107 See, for instance: R.L. Resse, J.N. Derr, M. Hyman, M.W. Rowe, S.C. Davis, 'Ancient DNA from Texas pictographs', *Journal Of Archaeological Science* 23: 2 (1996), 269-277.

# The False-door Stela of Min-hotep (Cairo Museum 17/5/25/7)

# لوحة على شكل الباب الوهمي للمدعو "مين-حتب" (المتحف المصري رقم ٧/٢٥/٥/١٧)

**Mohamed Ibrahim Aly**

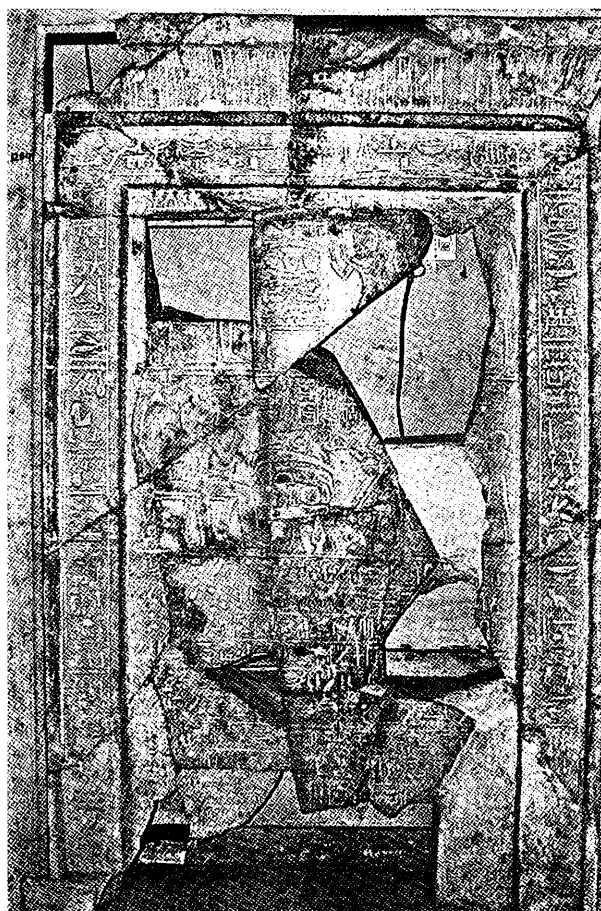

**ملخص:**

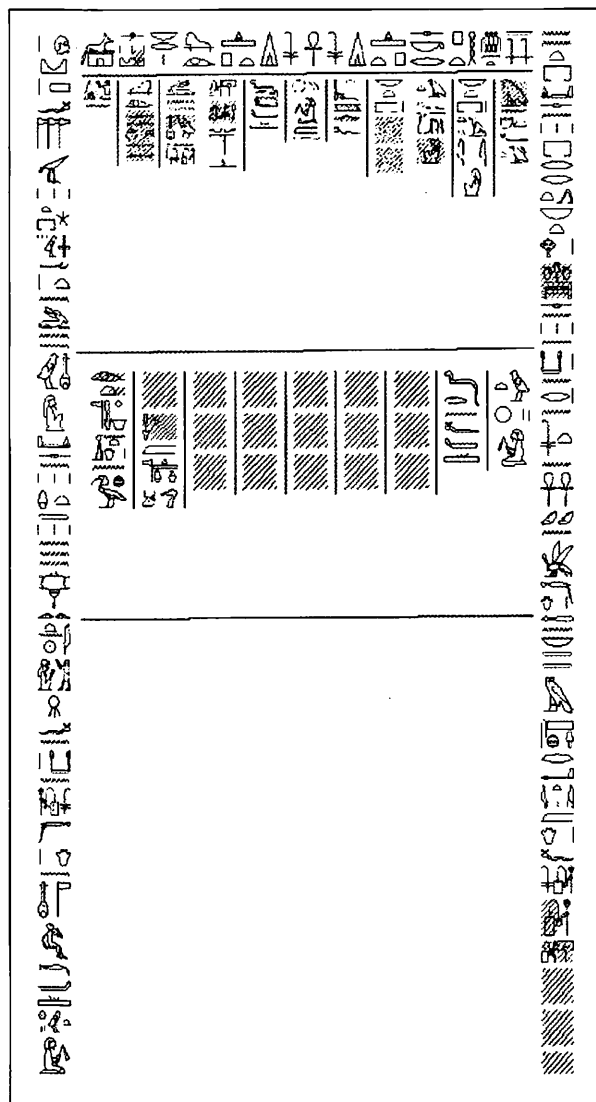
موضوع هذه المقالة هو التعريف بإحدى اللوحات المحفوظة بالمتحف المصري بالقاهرة الذي لا تشير سجلاته إلا إلى رقم السجل المؤقت الخاص بها ومقاييسها. وتعرض هذه اللوحة حاليًا في الدور الأرضي للمتحف في الصالة رقم 14. وتخص هذه اللوحة أحد رجالات الدولة والذي تربى في البلاط في نهاية عصر الدولة الحديثة وهو المدعو 'مين–حوتب' والذي كان يلقب بـ 'حيتوحيتو'.

وأثناء البحث عن أي نصوص مماثلة للنص المنقوش على اللوحة موضوع المقالة، وجد أنها قد سبق أن قام بنشرها العالم جورج دارسي في حوليات مصلحة الآثار رقم 19 لعام 1920 تحت عنوان 'لوحة مهشمة من أبو صير'. ومن هذه المقالة يتبين أن اللوحة قد تم العثور عليها في منزل أحد مواطني قرية 'أبو صير' بالقرب من سقارة وكانت مهشمة إلى اثنتين وعشرين قطعة. وبتحديد صاحب اللوحة التي تم نشر النص المنقوش عليها بواسطة العالم 'كورت زيتة'، وجد أن اللوحة تستحق إعادة نشرها مرة أخرى نشرًا علميًا متكاملاً، وهو ما لم يقم به أي من العالمين السابقين، وكذلك تصويب بعض المعلومات الخاصة بهذا الأثر مثل رقم اللوحة وتأريخها. هذا إلى جانب إلقاء الضوء على صاحب اللوحة وعائلته، إلى جانب تناول أحد الآلهة غير المعروفة وهو الإله 'ختني–تانت' وكذلك اسم قارب الاحتفالات المقدس للإله أوزوريس.


This paper aims to make known an interesting limestone stela which is conserved in Cairo Museum.[1] The only record of its precise archaeological context that has survived is its temporary number 17/5/25/7(S.R. 12041) and its measurements. It is exhibited in the museum's lower floor (corridor 14). However, looking for a parallel text, I came unexpectedly across an article of M.G. Daressy entitled 'Stèle fragmentée d'Abousir'[2] which is the same stela of the present article. According to Daressy, the monument in question was found, in the house of one of the inhabitants of the village of Abu-Sir near Saqqara and it was broken into 22 fragments.[3] By identifying the monument and its owner, I found that it was republished eight years later by K. Seth[4] who had only recopied the text without giving the registry number or any comment. Considering that both of the Egyptologists had just given their own copies of the text without any scientific treatment and regarding the shortage and inaccurate reading and comments in the two publications, a new intervention might be useful and necessary. Finally, it must be noted that the inventory number of the stela was incorrectly attested in PM as 18/12/19/1.[5]

## Description (Fig. 1- Pl. 1)

The stela is carved from a creamy limestone; the surface was painted with a yellowish colour. It was once broken into twenty fragments before being restored and has lost some parts of its cavetto

(Fig. 1) The Stela of Min-hotep

cornice, some fragments of the body, as well as the entire bottom.[6] The obverse of the stela is 180 cm. high and 112 cm. wide.[7] The thickness is generally 7 cm. increasing to 7.5 cm. at the top and the two sides. The stela bears figures and inscription which are carved in sunk relief. Traces of colour show that the hieroglyphs were once filled with yellow and blue paint; while the figures were filled with red colour. The stela is capped by a cavetto cornice painted in red and yellow. The lintel, the jambs and the surface of the stela which is occupied with the scenes and the text are framed by a torus. The lintel and the jambs of the stela are inscribed with sunk hieroglyphs, filled with yellow paint. The text, giving the formula of the hotep-di-nisut, starts on both sides of the ankh-sign which is located in the middle of the lintel, and

(Pl. 1) Transcription of the text.

goes to the two extreme ends of the lintel and then continues on the two jambs (Fig. 1); the inscription on the left hand side reads:

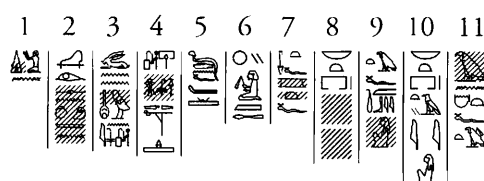
'An offering which the king gives (to) Osiris, Lord of Resetau[8] (and to) Anubis who is upon his mountain (and) to the gods, the leaders of the Duat (the hereafter) the companions (*imyw-ḫt*) of Onnōphris

(*Wnn-nfrw*),[9] may the grant bread, water, air, seeing Aton (*m33 Itn*), and the worshipping of Ra[10] when he shines, to the ka of the royal scribe, confident of the perfect god (*mḥ ib n nṯr nfr*),[11] Child of the kap[12] (nursery/ chamber), Hetuhetu.'[13]

The second part of the text, located on the right hand side of the ankh-sign, says:

'An offering which the king gives (to) Sokar-Ptah-Khent(y)-Tanenet (see infra: Additional Comments), may they grant all what come on their offering table to the ka of the spokesman of the king of Upper Egypt and ears of the king of Upper Egypt,[14] great confident of the lord of the Two Lands in the efficient execution of what has been commanded to him[15], the royal scribe, the scribe of recruits,[16] the scribe of the treasury .... .'

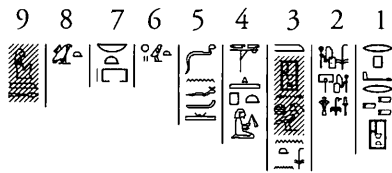
The surface of the stela is divided into three registers. The first register shows on the left side a god seated on a low-back chair inside a kiosk surmounted by a frieze of uraeus, whose heads filled with blue paint, are surmounted by the solar disks painted in red. The figure of the god, who is presumably Osiris, had lost the entire upper part of the body. Before the kiosk is a cubic offering-table of which the upper edges were decorated with a cornice. The table is charged with a heap of offerings; starting from top they are: clump of lotus flowers and two buds, an elephant tusk, three vases, two trussed geese or ducks, three small pieces of meat, perhaps hearts, three chests with the coats, four forelegs and four heads of oxen, and six rounded loaves of bread.

On the other side of the offering table stands the owner of the stela, hands upraised in adoration. His head and the exposed parts of the body retain their red-brown paint. He is wearing a kilt (its upper part is still preserved), a collar, and curly wig. Behind him, there were four women; they were all raising their hands in adoration. Traces of the first woman appear with a bunch of flowers on the head. Missing the second and the third ones, the body of the fourth woman is shown with a cone of perfume on her head. Eleven columns of hieroglyphic text, carved in sunk relief filled with blue colour, were inscribed above the five figures:

'[1] Giving adoration to [2] Osiris. Kissing the land before [3] Onnōphris by the royal scribe, [4] scribe of treasury, controller of Upper and Lower Egypt,[17] Min-hotep[18] [5] called (*ḏd n.f*) Het- [6] uhetu,[19] justified [7]. His sister, his beloved, [8] the lady of the house ..... [9] His mother Ta-em-by (?),[20] [10] the lady of the house Tyay.[21] [11] (the mother) of his wife, Ta-(net)-Mut'.[22]

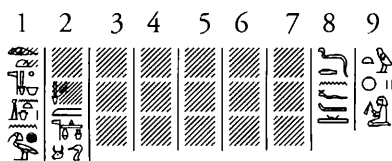
The second register shows the deceased and his family in an offering scene. To the left, the deceased and his wife are seated on high-back chairs before an offering table. They are carved in sunk relief and their bodies were painted red. The wife, wearing a clinging dress and a collar, extends her left hand to clasp affectionately the shoulder of her husband. With her right hand, she holds his right arm. On her head, she wears a long wig surmounted by a cone of perfume and lotus flower. The base of the offering table is flanked by a big jug and an amphora with two small handles. The owner of the stela, wearing a ridged wig and a short kilt, holds a piece of cloth in the right hand and smells the lotus flower held in his left hand. The table is charged with breads, vases, a goose, grapes, cucumbers, a bundle of onions and a bunch of lotus which surmounts all.

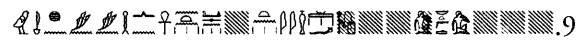
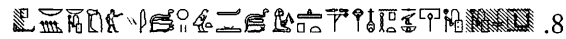
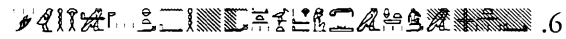
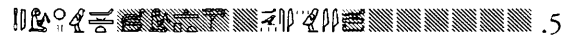
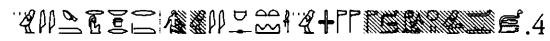
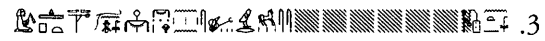
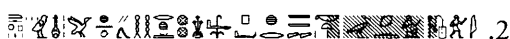
The offering table, the owner of the stela and his wife are surmounted by nine columns of hieroglyphic text, engraved and filled with blue paint. The text

gives the names and titles of the deceased and his wife:

9 8 7 6 5 4 3 2 1

'[1] The hereditary noble at the stations of the broad courtyard,[23] [2] the royal scribe, scribe of the treasury, controller of Upper and Lower Egypt [3] in the *wsḫt*-hall, for (he) was useful to the king[24] [4] Min-hotep [5] called He-[6] tuhetu. [7] The lady of the house [8] Ta-(net)-Mut [9] justified.'

On the other side of the offering table stand three figures: the first, whose engraved body was painted red, wears a short garment, a leopard-skin, and sandals. He is offering and burning incense before the deceased and his wife. The second person is missing, except, his right foot. As for the third figure, it represents a standing man wearing a short wig and a short garment and carrying a box, surmounted with a pile of offerings and a bunch of lotus flowers. A number of columns, probably nine, were inscribed above the three standing figures; from which only the first two and the last two were preserved:

1 2 3 4 5 6 7 8 9

'[1] Making incense, bringing the heart of the deceased[25] [2] ...... the divine offerings, oxen and fowl .......................... [3] called He- [4] tuhetu.'

As for the third register, it is entirely occupied with ten lines of hieroglyphic text, the signs of which were carved in sunk relief and filled with yellow and white colours; it reads (←):

'An offering which the king gives (to) Osiris, ruler of eternity, Onnōphris, who is at the Thinite nome 26th, in his water-procession of the New Year (lit. the day of the year),[27] with the implements[28] of the Neshmet-bark.[29] [2] O scribe, counter of taxes and dues (*ḫrp*) of Upper and Lower Egypt,[30] who knows how to seek out benefactions in the affairs of the [3] king,[31] the scribe ........... great horses and their chariots of gold and silver, overseer of Upper and Lower Egypt Min-hotep[32] [4] called [Hetuhetu, he says] 'O the gods who are in the west, who settle beside the Lord of the Universe (lit. Lord to the end),[33] judges of [5] .................. who wipe away the wrongdoings ... Min-hotep, called Hetuhetu, justified. [6] [May you cause that he eats] the offerings before Ra from the hand of Thot, may you give him ... with his ennead with ointment; [7] may you do to him everything of what is done to every beneficent noble one (in order that) he may respire the myrrh smell, cup (iab) and jar of wine and milk [8] to the ka of the royal scribe, the scribe of the treasury, the leader of the festival of Ptah, beautiful of face, Min-hotep, called Hetuhetu, he says: every wab-priest(and) every scribe, who receive [9] .... ........ avoided ...... .. his writings! Your praised one (?) they give you life without detaining (*ḥnḥn*) a friend (*ḫnm*) [10] ..........with all good and pure [things] for the Ka of the scribe of the treasury Min-hotep, justified'.

## Additional Comments

### Dating of the stela

K. Sethe has attributed the stela to the reign of Amonhotep II.[34] Accepting the principle of attributing the monument to the 18th Dynasty, this dating is not as accurate as it seems. Owing to the absence of other monuments attesting the owner of the stela, it might be necessary to review the dating in the light of the artistic and epigraphically style of the monument.

The detailed representation of the human body especially that of Min-hotep is very similar of the style of the post-amarnian school of art at Memphis. The exaggerated details of the man' anatomy resembled what has been the style of the Amarna Period. It might be also useful to notice the domination of the yellow colour on the stela which has been one of the features of the artistic style at the end of the 18th Dynasty and during the 19th Dynasty. Furthermore, on the left jamb of the stela, the artist mentioned the word Itn and inscribed the hieroglyphic sign of the man upraising his hands in adoration facing the seated god [hieroglyphs]. This is definitely the religious and epigraphic influence of The Amarna Period. Thus, until a new monument bearing a precise dating for this person would be unearthed, it is presumably that our Min-Hotep must have been living during the reign of king Horemheb or at the beginning of the 19th Dynasty.[35]

### The owner of the stela

Unfortunately, the owner of the present stela has never been attested so far on any other monument. We know, however, that he was named Min-hotep, Hetuhetu. It is to be noted that the second name is preceded by the expression *ḏd(w) n.f* 'said to him'[36] which was used to introduces a second deceased's name on his monuments during the New kingdom.[37]

It is most probable that the epithet [hieroglyphs] 'Child of the kap', attributed to Min-hotep, called Hetuhetu, gives the indication that he was raised in the royal palace among the royal children.[38] If so, he must have had a distinguished position before the king so that he held many high administrative titles and epithets. He was 'royal scribe, confident of the perfect god', 'spokesman of the king of Upper Egypt and ears of the king of Upper Egypt', 'great confident of the lord of the Two Lands in the efficient execution of what has been commanded to him', 'scribe of recruits', 'scribe of the treasury', 'controller of Upper and Lower Egypt', ' hereditary noble at the stations of the broad courtyard' , and 'controller of Upper and Lower Egypt in the *wsḫt*-hall, for (he) was useful to the king'.

Apart from his names and titles, the stela also mentions some members of Min-hotep's family. They are his mother [hieroglyphs], his sister [hieroglyphs], his wife [hieroglyphs] who was entitled 'lady of house', and his mother-in-law [hieroglyphs]. As for the other woman [hieroglyphs], who was also entitled 'the lady of the house' (First register col. 10), she could be a second wife.

As for the tomb of Min-hotep, which is still undiscovered, it is to be found in the vicinity of the village of Abu-sir or, in the necropolis located near the pyramid of Titi.

#### (1) The God Khenty-Tanenet

The group [hieroglyphs] *Skr-Ptḥ Ḫnt(y) tꜣ-(t)nnt* which is inscribed at the end of the left side of the lintel and at the beginning of the left jamb evokes an important issue. Does it indicate an association between the Memphite gods Sokar-Ptah and the chthonic deity Tatenen?

It is very well-known that the god Tatenen, sometimes written as Tatjenen, or Tanen, symbolizes the emergence of silt from the fertile

Nile after the waters of the inundation recede. The meaning of his name is uncertain but may possibly mean 'the rising earth' or 'exalted earth'. We are not entirely certain of his origin; it is likely that he may have been an originally independent deity at Memphis. Nevertheless, he seems to have been considered as a deity of the depths of the earth at this city, presiding over its mineral and vegetable resources, though even as early as the Old Kingdom he had become synchronized with Ptah as 'Ptah of the primeval mound', viewed as a manifestation of that well known deity of Egypt's capital. Hence, we find him in an important role associated with the creation of the world as formulated on the 25th Dynasty Shabaka Stone of Memphite theology.[39]

It is, however, certain that the issue has nothing to do with the god Tatenen. We may have noted that the term [hieroglyphs] ended with feminine [hieroglyph] and the determinative [hieroglyph] which has never occurred in the name of the god Tatenen. Moreover, the nesba-form of the preposition xnt, which is usually followed by a place, was written between the names of Sokar-Ptah and the word in question. Therefore, I believe that the above mentioned group refers to Khenty-Tanenet who is a different god, originated at Memphis as early as the Old Kingdom.[40]

Apart from the well known relationship between the two Memphite gods Sokar and Ptah,[41] Sokar was associated in Coffin Texts with the ceremony of the 'Opening of the Mouth'.[42] Likewise, Khenty-Tanenet was mentioned in the Coffin Texts as 'He who opens the deceased's mouth in the judgement hall in which Horus opened the mouth of Osiris'.[43] On the other hand, Khenty-Tanenet was one of fifty-one deities associated with Ptah. In the temple of Sety I at Abydos, the suite of Sokar, we read 'Words spoken by khenty-Tanenet to Ptah- khenty-Tanenet'.[44] Thus, the presence of a synecretic relationship between three deities Sokar, Ptah and khenty-Tanenet is not surprising due to their Memphite origin and the similarity of their functions. Accordingly, the group [hieroglyphs] must not be translated as 'Sokar-Ptah, who is residing in Tjenenet',[45] but rather as an allusion for a combination of the three Memphite deities Sokar, Ptah and Khenty-Tanenet.

### (2) The festival of Osiris and the Neshmet-Bark

The stela also made allusion to a feast of Osiris. This feast might be the one that used to be celebrated at Abydos and which had particular importance during the prosperous times of the New Kingdom. After Akhenaton's time, kings paid great attention to the holy city of the Thinite nome and dispatched there. Anxious as they were for the sanctuary of Osiris, high ranking persons, civil servants or priests, charged with verifying the inventory of sacred fixtures, to construct, in the name of their sovereign, a new monument to the god of Abydos and, very often, to direct, by taking an active part, the festivals celebrated in his honour.[46]

Noting that the documents of the Middle and New kingdom did not indicate the duration or the precise time of the feasts of Osiris, our stela refers to one of these celebrations that might have taken place, according to the text, in the first day of the year. Furthermore, the stela makes reference to important preparations of material, of administrative and liturgical order for a water procession, during which the Neshmet-bark was decorated with religious implements and standards.[47]

As for the Neshmet-bark, it was associated with Osiris and his sanctuary at Abydos as far as the Middle Kingdom.[48] Examining the different ways of writing the name of this bark from the Middle Kingdom to the Late Period,[49] we may notice that the present stela offers a different form of the name. The determinative of the name on our document represents a sacred bark with a shrine containing the fetish of the Thinite nome. This determinative is in fact very similar to the representation of the bark in question that used to be illustrated on some stelae.[50]

Like the other divine barks, at least since the middle of the 18th Dynasty,[51] the Neshmet-bark had a special clergy. Finally, it is to be added that bark of Osiris at Abydos used to be entirely rebuilt every time and equipped with the care of the representatives, who, on their stelae, recorded this fact of importance by means of a stereotypical and very discreet sentence: 'I directed work in the Neshmet-bark'.[52]

## Notes:

1 I would like to express my gratitude to Prof. Hassan Selim who recommended me to study this stela.

2 G. Daressy, 'Une Stèle fragmentée d'Abousir', *ASAE* 19 (1920), 127-130. Bearing no inventory number in this article, it is to be noted that the stela was registered in the Museum six years later, precisely in 1925.

3 Daressy, *ASAE* 19 (1920), 127.

4 Sethe, *Urk.* IV (Leipzig, 1927) 1512-14(484); W. Helck, *Urkunden der 18. Dynastie* (Berlin, 1955-1958), 1512-14 [484]; Helck, *Übersetzung zu den Heften 17-22* (Berlin, 1961)143-146.

5 PM. III2, p. 737.

6 For the New Kingdom stelae in the Egyptian Museum, see P. Lacau, *Stèles du Nouvel Empire, CGC* (Cairo, 1909-1926).

7 According to the registration of Cairo Museum, the height is 175 cm. and the width is 104 cm.

8 The first part of the notion, *r3*, means 'the mouth' or 'the opening'; the literal significance of the second part, *st3*, was clarified after the discovery of the tombs of the Valley of the Kings. The term applied to the underground passage of these tombs was *st3-nṯr* (*Wb.* IV, 354 (13), 355 (3); J. Černý, *Valley of the Kings* (1973), 27. Thus, the notion signifies 'the mouth of the passage' or 'the opening of the passage'. According to C.M. Zivie, *Giza au Deuxième Millénaire* (Cairo, 1976) 203-205, the notion is usually determined by the hieroglyphic sign because it defines not a narrowly limited place, but a vast desert area extending from Giza to Saqqara, more precisely from the village of Zawiyet el-Aryan to the Memphite Serapeum. See: H. Schneider, *Shabtis* (Leiden, 1977) 277-278, 3111-312; Zivie, *LÄ* V, 305. The locality *r3-st3* was associated in the early Egyptian texts with Sokaris. The place in question became the domain of Osiris who replaced afterwards Sokaris. For more details, see: Zivie, *LÄ* V, 303-309; I.E.S. Edwards, 'The Shetayet of Rosetau', *Egyptological Studies in Honour of R.A. Parker* (London, 1986) 27- 36.

9 This is one of the epithets applied to Osiris. Literary; it means: 'He-who-is continually-happy', but it could also be translated as 'the eternally good being' or 'the perfect one'.

10 The hieroglyphic sign of the standing man, who uplifts his hands in adoration, was represented facing the sign of the seated god.

11 This epithet was attested on some monuments of the 18th Dynasty (TT97, 192, 343, BM 906), see A. Gardiner, 'The Tomb of Amenemhat, High-Priest of Amon', *ZÄS* 47 (1910) 99; J.A. Taylor, *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles, Epithets & Phrases of The 18th Dynasty* (London, 2001), 127 (1160).

12 Read *ḥrd n k3p*, cf. A.W. Shorter, 'The Tomb of *Aaḥmose*, Supervisor of the Mysteries in the House of the Morning', *JEA* 16 (1930) pl. XVII (O. 9); W. Helck, *Der Einfluss der Militärführer in der 18. Ägyptischen Dynastie, UGAÄ* 14 (Götengen, 1939/64), 34 ff.; J. de Linage, *BIFAO* 38 (1939), 222-224; A.P. Zivie, 'La tombe d'un officier de la XVIIIe dynastie à Saqqara', *RdE* 31(1979) 140-41, n. (e), 142, n. (k); Ward, *Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom, with a Glossary of Words and Phrases used* (Beirut,1982), 143 (n. 1229); J. Málek, 'An Early Eighteenth Dynasty Monument of Sipair from Saqqâra', *JEA* 75 (1989) 68-69, n. (180, 70, N. (26); J.-L. Chappaz, 'Un nouveau prophete en Abydos', *BSEG* 14 (1990), 29, n. (g); Taylor, *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles*, 190. For this writing, see: Gardiner & Weigall, *A Topographical Catalogue of the Private Tombs at Thebes* (London, 1913), 32.

13 Ranke, *PN* I, 257 (19), who read the name Hetet or Hethet.

14 For the title *r3-nswt* which appeared in the Middle Kingdom, see *Urk.* IV 1427. 17, Ward, *Egyptian Administrative and Religious Titles of the Middle Kingdom*, 101 (n. 846); D. Doxey, *Egyptian Non-royal Epithets in the Middle Kingdom* (Leiden, 1998) 331, (9.1); Taylor, *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles*, 134 (1305). As for *r3 n nswt ʿnḫwy n bity*, it was attested in different forms in the New Kingdom, see *Urk.* IV, 540 (16-17); R.A. Caminos & T.G.H. Games, *Gebel es-Silsilah* I, *The Shrines*, *ASE* 31(London, 1963) Shrine 15, pl. 6; P.E. Newberry, 'Description of the Objects found in the Tomb', in: *The tomb of Iouiya and Touiyou* (1907), 7 (CG 511003); Taylor, *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles*, 134 (1306).

15 To be read *mḥ-ib ʿ3 n nb t3wy m smnḫ rdyt m ḥr.f* *Urk.* IV 1513 (5); Taylor, *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles*, 122 (1116). It is worth mentioning that K. Seth, had incorrectly transcribed the word rdyt as . *Urk.* IV, (1313. 5)

16 For the title *sš nfrw*, see, Taylor, *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles*, 212 (2068). It is to be noted that the word *nfrw* was given here the sign as a determinative.

17 The signs of this title, restored according to the traces of three vertical signs, were written retrograde. For the same title, see infra the text in the second register.

18 Ranke, *PN* I, 152 (9).

19 Owing to a lack of space the scribe of the text has omitted the two signs .

20 If my reading is correct, this name was not attested in Ranke, *PN* I, II, or III.

21 This feminine name is unattested in: Ranke, *PN*, but for *Ty3*, cf. *PN* I, 378 (1).

22 *PN* I, 360 (10).

23 *Urk.* IV, 1513 (13); Ward, *Egyptian Administrative and Religious Titles*, 102 (n. 850a). The reading of this title is in fact a problematic issue. W. Helck , '*Rpʿt* auf dem Thron des gb', *Or* 19 (1950), 431; Helck, *Untersuchungen zu den Beamtentiteln des ägyptischen Alten Reiches* (Glückstadt, 1954), 56. Helck did not give a reading for the thrice-repeated signs , but he placed the title in the framework of the Sed-festival and gave the translation: '*Rpʿ.t* für die drei Sockel'. Accepting the connection of the title with the Sed-festival, S. Bosticco, *Museo Archeologico di Firenze. Le stele egiziane dall' Antico al Nuovo Regno* I (Roma, 1959), 56. Bosticco did not neither give a reading for the three signs. In an 18th Dynasty example of the title, Naville read the three signs *idbw* 'domains'. E. Naville *Bubastis* (London, 1891), 32. Finally, according to Taylor, the title must be read: *Rpʿ(t) r ḏnbw wsḫt*. Taylor, *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles*, 136 (1325).

24 *Urk.* IV, 1513 (14); Taylor, *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles*, 185(1809).

25 For this meaning of *3ḫ*, see *Wb.* I, 15 (17), 16 (10).

26 The name *t3-wr* was written using the fetish of the 8th nome of Upper Egypt placed on a standard which bears the religious symbols. The emblem consists of a wig, with fillet and plumes, placed on pole. For this emblem and the 8th nome, see P. Montet, *Géographie de l'Egypte Ancienne* II (Paris, 1961), 99 ff.

27 In the group *ḫnt.f rʿ rnpt*, the sign might be sic for; otherwise, it is a parallel of the group, *Wb.* III, 375 (10). See also, additional comments infra.

28 For *ḫʿw* = 'implements', see *Wb.* III, 243 (3-15); R. Faulkner, *Concise Dictionary of Middle Egyptian* (Oxford 1976), 186. It seems that the text here refers to the statue of Onnōphris placed on the sacred bark of Osiris. For this bark, cf. Montet, *Géographie de l'Egypte Ancienne* II, 103.

29 For this bark see additional comments infra.

30 In this titles which reads *ḥsb b3kt t3wy ḫrpt šmʿw mḥw*, the first part (*ḥsb b3kt*) is a conjectural restitution of *Urk.* IV, 1514 (1), but it occupies exactly the lacuna and matches with the traces of signs.

31 To be read *rḫw ḫḫy p3w nfrw m spw n nswt*, cf. *Urk.* IV, 1514 (2); Taylor, *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles*, 138 (1340).

32 In this line of the text, Sethe did not transcribe the sign *n* which is still visible above the word *nswt* at the beginning; he also incorrectly added the sign *t* under the *wr*-bird. Finally, he transcribed the sign *n* after the sign, and not before as shown on the stela. *Urk.* IV. 1514 (4)

33 According to Gardiner, *Eg.*, § 100, it reads *nb-r-ḏr*.

34 *Urk.* IV, 1512. 15 (484).

35 For the same dating of the monument, see: Daressy, *ASAE* 19 (1920), 127.

36 This system of introducing the second name replaced an earlier one in which it was preceded either by the term *rn.f nfr* 'his beautiful name' or *rn.f ʿ3* 'his great name'. This system tended to disaggregate, from the sixth Dynasty, and *rn nfr* started to lose its original meaning, to re-appear once more in the 3rd Intermediate Period. For more details about expressing the identity in Ancient Egypt, see P. Vernus, *LÄ* IV, 320-326.

37 Cf. Posener, 'Le mot égyptien pour désigner le nom magique', *RdE* 16 (1964) 214, 204; H. Guksch, *Das*

*Grab des Benja gen. Paheqamen, Theben Nr.343, AV* 7, (Mayence, 1978), 17-18; Vernus, *LÄ* IV, 323.

38 Daressy, *ASAE* 19 (1920), 130.

39 H.A. Schlögl, *LÄ* VI, 238-9.

40 Cf. Sandman-Holmberg, *The God Ptah* (Lund 1946) 61; H.A. Schlögl, *Der Gott Tatenen. Nach Texten und Bildern des Neuen Reiches, OBO* 29 (1980) 105ff; Schlögl, *LÄ* VI, 238, n. 2; Ch. Leitz, *Lexikon der Ägyptischen Götter und Götterbezeichrungen* V, *OLA* 114 (2002), 876.

41 See E. Brovarski, *LÄ* V, 1059 and references.

42 CT VII, 15d-g, see Brovarski, *LÄ* V, 1058.

43 CT III, 183a (Spell 215), see Faulkner, *The Ancient Egyptian Coffin Texts* (Oxford, 1978), 171.

44 *KRI* I, 174, 4.

45 In the light of this context, it is worth mentioning here that the prayer inscribed on the private statue EMMA 19.2.3 from the Thutmosid period must be reviewed. This invocation was translated as 'the Council which is in the Mansion of Sokar, Ptah, the great, residing in Tjenenet, and Anubis, lord of Resetau, lord of life, Judge of the Underworld, that they may give an abode to the soul of the scribe of the treasury of Amun, Neb-waaw, justified, in the House of Sokar in the following of him who transfigures the soul in the fourth month of Akhet; that they may advance his position, making true his voice ...', see: Hayes, *The Scepter of Egypt* II, 158; Brovarski, *LÄ* V, 1058.

46 For more details about the festivals of Osiris, cf. M-Ch. Lavier, 'Les mystères d'Osiris à Abydos d'après les stèles du Moyen Empire et du Nouvel Empire', in: *Akten München* (1985) 3, 289-295; M-C. Lavier, 'Les fêtes d'Osiris à Abydos au Moyen Empire et au Nouvel Empire', *Égypte, Afrique & Orient* 10 (1998).

47 Lavier, *Égypte, Afrique & Orient* 10, 28.

48 For this bark in the Thinite nome, cf. C. Bonnet, *RARG*, (1952), 521; Montet, *Géographie de l'Egypte Ancienne*, 103; J.G. Grifiths, *LÄ* IV, 627.

49 For the different forms of the bark's name, see: Lavier, 'Les formes d'écriture de la barque *nšmt*', *BSEG* 13, (1989), 89-101.

50 See for example Lavier, *BSEG* 13, the figures in pages: 27, 29.

51 Chappaz, *BSEG* 14 (1990), 23 ff., 27-8 n. (e).

52 We know for example that Ramsses II built a Neshmet-bark, equal to the Maanedjet-bark of Ra, cf. *Montet, Géographie de l'Egypte Ancienne* II (Paris, 1961), 103; Lavier, *BSEG* 13, 2.

# Riches of written documents in the Egyptian Museum of Turin

# ثروات من وثائق مكتوبة في المتحف المصري في تورينو

**Alessandro Roccati**


## ملخص:

يعتبر فرانسوا شامبليون Champollion أول من قام بقراءة للوثائق الأصلية التي يقتنيها المتحف المصري في تورينو؛ وهو من قام بفك شفرة الكتابات المصرية القديمة. كما سعى بعض تلاميذه المميزين بعد ذلك لتطبيق نظرياته وشرح محتويات الآثار الصغيرة، والتي تسمى لوحة.

ولكن بعد نحو خمسة عشر عامًا قام الباحث ريتشارد ليبسوس Lepsius بنشر الطبعة الأولى لبردية طويلة، حيث اعتقد أنها تعتبر الأطول والأكثر اكتمالاً من نوعها، حيث يعود تاريخها إلى العصر الصاوي. وقد كانت هذه المحاولة الأولى لنشر بعض أوراق البردي الشاملة في عام 1842م، ونظرًا لوجود عدد من أوراق البردي المشابهة التي عثر عليها في المقابر، والتي كانت مكتوبة بالهيروغليفية، وهو الخط المعروف في ذلك الوقت، وعلى الرغم من أننا لا نستطيع الأخذ برأي ليبسوس، الذي اعتمد على أساس خاطئ في تأريخها، عن النص الصاوي المنقح من كتاب الموتى.


The first to read native documents shortly acquired by the Egyptian Museum of Turin was the Decipherer of the ancient Egyptian scripts, Jean François Champollion. Some distinguished pupils of his endeavoured thereafter to apply his theories and to explain the contents of single small monuments, namely stelae.[1] But only about fifteen years later, the Prussian scholar Richard Lepsius was to print the first edition of a long papyrus,[2] one which he believed to be the longest and most complete witness of its kind, and which he dated to the Saitic period. This was a first attempt (1842) to publish some comprehensive papyrus scroll,[3] owing to the number of similar papyri found in the tombs, as it was written in hieroglyphs, a better known script in those times, although we cannot maintain Lepsius' opinion, based on a wrong dating, about a Saitic recension of the Book of the Dead.

Actually papyrus is a fragile material, and should be preserved in dry and quiet places, as the Theban necropolis has proved to be. No wonder then that the collection owned by the Turin Museum, gathered mainly in that area, is especially rich in papyri. Their dating of course depends on the times ancient Thebes flourished, and on the quarters of the necropolis which were spoiled by the antiquities hunters. The rather homogeneous papyrus collections, now in Turin, extend from the Ramesside period until the Roman empire, and comprise particularly documents in the hieratic, abnormal hieratic, demotic and Greek scripts. In the following pages we shall limit our treatment to the hieratic papyri belonging to the New Kingdom. However, the research will push us eventually out of the narrow walls of the Turin Museum to find complements, either physical or related to the contents, in other places. That will help us know something more about the history of these documents, since nothing is recorded about their discovery and their early stages. On the contrary, their history, both ancient and modern, is being written by the studies in progress.

About the middle of the nineteenth century, new sensational discoveries were made, such as the existence of works of entertainment and education, and scholars became eager to know more about the collections and to make their contents available. Therefore, Wilkinson published the list of kings (Royal Canon) already seen by Champollion,[4] again Lepsius turned himself to the plan of a tomb in the Valley of the Kings,[5] while Chabas examined the Gold Mines papyrus,[6] and Devéria devoted himself to the 'papyrus judiciaire'.[7] Among the distinguished European scholars Willem Pleyte set himself in collaboration with Francesco Rossi, who became in 1870 Professor of Egyptology at the University of Turin, and they both produced a thick book of papyri in facsimile, which includes the best preserved pieces of papyri, (excluding the funerary ones)[8] along with two ostraca[9]. Scholars could begin a harvest of promising studies.[10] Wilhelm Spiegelberg pointed out among the administrative papyri the Strike Papyrus,[11] while among the literary papyri Max Müller recognised a garland of love songs,[12] Herman Grapow the Hymn to the Nile (1914) and Georg Steindorff a Ramesside eulogy (1917); Gardiner recognised a copy of the Satirical Letter.[13] More plates were to be the object of dedicated studies, most of which are still underway. Meanwhile Naville selected two Books of the Dead dated to the New Kingdom[14] for his synoptic edition of the Theban recension of the Book of the Dead.

In 1899, Ernesto Schiaparelli, who five years earlier had been appointed director of the Egyptian Museum, presented briefly at the twelfth Congress of Orientalists in Rome, in front of an audience dominated by Adolf Erman and Eugène Revillout, some new results of his personal research in that field.[15] The publication of some of these was later entrusted to two younger scholars, Giuseppe Botti and Thomas Eric Peet, pupils respectively of Schiaparelli and Gardiner,[16] whichone edited a first volume of hieroglyphic transcriptions, partly related to some sheets already facsimiled by Rossi. More scrolls found their way in the edition of homogeneous volumes, in hieroglyphic transcription, by Gardiner[17] and Cerny.[18] Therein remarkable documents were collected, already renowned as the (Turin) Strike papyrus,[19] the Turin Indictment papyrus, the Letters of the scribe Butehamon, among many others.

A step forward in the research had been taken: documents were no longer considered according to their state of conservation, but rather in the light of their contents and meaning, and were treated together with similar evidence. Turin papyri entered the publications of Piankoff,[20] Edwards,[21] Janssen,[22] Bakir.[23]

Some monographs resumed under a new perspective older publications, like the Royal Canon[24], the Tomb plan,[25] the Gold mines,[26] or added new evidence.[27] Also the ostraca, mainly coming from Schiaparelli's excavations were reproduced[28] and checked,[29] the final edition being that of Lopez.[30]

At this point a new problem came up: more fragments pertaining to the Turin papyri and ostraca were noticed in other collections like Geneva, which was provided by the activity of the same Bernardino Drovetti who sold his collection to Turin,[31] or, rather mysteriously, in Budapest.[32] A ritual scroll found by Schiaparelli in his excavations at Deir el-Medina is actually shared with the Egyptian Museum in Cairo, which owns its upper part.[33] That shows that the remains housed in Turin are by no means complete, and a hope to find more complements somewhere is still likely.

There are other collections in Europe which may have pieces completing those in Turin, or at least showing a similar content or having the same provenance.[34] A series of papyri looted during the French excavations at Deir el-Medina in 1928, and belonging to the Amennakht archives, are now the pride of the British Museum, being the outcome of the Chester Beatty gift.[35] These papyri, mainly of

literary character, are of special importance for our research, as they provide a number of parallels to similar documents in Turin. Sometimes the Turin parallel helps reconstitute the London document, as is the case of the papyrus with the Story of Isis and Re (pBeatty XI). P. Beatty IX is a parallel to the Ritual of Amenhotep I with a number of variants. P. Beatty V holds a parallel to the Miscellany Turin D, which has another parallel also in pAnastasi III. Fragments of a book of aphrodisiacs in Turin are better preserved than those of pBeatty VI. Sections of pBeatty VII and VIII are found again among the Turin fragments[36] P. Beatty XVI corresponds to the beginning of the Book of Thot preserved in the Turin great magical papyrus, whose edition is forthcoming. It is true that the papyrus with the Ritual of Amenhotep I was found in the excavations of Schiaparelli in 1910, but the ancient collection gathered by Drovetti owned already several fragments belonging to different books of the Daily Ritual, beside the Ritual for opening the mouth.

Often the Chester Beatty papyri give a basis to rearrange the scattered Turin fragments.[37] The reconstitution of some manuscript at Turin happened also to uncover the remnants of several parallel papyri in a decayed condition in the same collection. On another side some Turin texts were adapted to be used as amulets.[38]

At any rate the reconstruction of the rolls, even when their contents are known already through better preserved manuscripts, has proved essential in the frequent case of rolls written on both sides, and with an unknown text on one side. The discovery among the Turin papyrus fragments of an exact parallel of the Apopis Book in the pBremner Rhind at London[39] has resulted in the ordering of the text on its verso, probably related to spells for foretelling the future,[40] which allow us to recover a completely unattested genre. More observations of this kind are to be expected, also in relation with the study of ostraca.

Moreover the knowledge of genres and a detailed study of reconstituted manuscripts may lead to a completely renovated interpretation of what was deemed.[41] It remains obscure why a calendar of the feasts of the temple of Montu at Armant slipped in the archives of Deir el-Medina, but it may be enlightening for more occurrences of this kind. In Turin several manuscripts referred to works used to decorate the tombs of the Valley of the Kings, namely the Book of the heavenly Cow,[42] and they may have been used for the tomb of Ramesses VI. In fact several drawings concern different plans drawn during the preparation of the tomb of Ramesses IV.[43]

A well-furnished school library contains several classics, like the Hymn to the Nile (two manuscripts),[44] the Satire on the Trades, the Maxims of Ptahhotep,[45] the Teaching of a Man for his Son (two manuscripts),[46] and the Tale of Sinuhe. It is noteworthy that no papyrus manuscripts for the Book of Kemyt, nor for the Teaching of Amenemhat I,[47] nor the Prophecies of Neferty, nor the Instruction of Hardedef, nor the Instruction of Amennakht were detected in spite of the high number of ostraca reporting these texts.

If we compare the Chester Beatty papyri with the Turin papyrus collection, we notice a wide range of resemblances for the same or similar texts, but also some remarkable differences. In the Chester Beatty papyri, and in the Turin collection as well, there are examples of the Hymn to the Nile, the Satire on the Trades, the Satirical Letter, Love Songs, Miscellanies. No roll, however, among the Turin fragments, is comparable to pBeatty I with the contendings of Horus and Seth, or pBeatty II and its novel of Blinding of Truth by Falsehood. pBeatty III reports on its reverse a copy of the poem of the Battle of Qadesh, which may be compared with a poem about the wars of Thutmosis III in Turin.[48] PBeatty I contains a praise of Ramesses V, while Turin owns a collection of hymns to Ramesses VI and VII.[49]

Late Egyptian pieces of literature are now deemed as 'actuality' literature[50] opposed to 'tradition' literature that may explain why the Late-Egyptian novels are normally known only by one witness, with the exception of the Miscellanies and some instructions (Ani, Amennakht, Amenemope), in contrast with Middle-Egyptian writings, which are often known mainly through the school practice.

Otherwise the Turin evidence covers many items which are known also from other sources, and it sometimes shows a number of parallels of the same texts.[51] For instance, the Book of Isis has not only a parallel copy in pBeatty XI, but the Turin 'archives' also held one more copy, in accurate calligraphy on a roll written only on the obverse; and some quotations can be found in the contemporary ostraca. The Dream Book is well preserved in pBeatty III, but a scrap of a similar text is noticed also in Turin.

Mythical tales were encompassed in magical texts, and include exotic topics as Seth/Baal and Anat and Astarte, which are present both in the pBeatty VII and at Turin. The wide horizon of the Ramesside 'empire' is thereby present in its actuality. However, a relationship of this material to the temple libraries must be envisaged, though its historical background remains open to questions. The school muster books, concerning literature in Middle Egyptian draw from works produced during the Twelfth Dynasty, *i.e.* about seven centuries earlier. Some magical texts also drew from old materials, in addition to ritual and religious books.

Moreover it is interesting to point out the literary fields which are lacking in the Turin, or Deir el-Medina, material in general. No medical texts, comparable to the renowned treatises of the New Kingdom, were available; nor mathematical handbooks or what in general is termed science.

Unique pieces are the Royal Canon, a private copy of some official document; or the Map of the Gold Mines, an extraordinary example of descriptive topography and geology;[52] and the Satiric-erotic papyrus.[53] On another side at least three manuscripts of the Instruction of Ani certainly come from Deir el-Medina; while the Instruction of Amennakht is reconstructed only from ostraca,[54] and there is just a small ostracon for the late Instruction of Amenope, which was to become widespread.

Indeed the ostraca help to ascertain the knowledge, and the popularity, of rarely attested works, like the Teaching for Merikare. Nothing refers to the Middle Kingdom Story of the Peasant, in spite of some possible quotations in the Ramesside tombs.[55] These observations are good to check the reception of literature over the centuries.

We can also try to form an opinion about some special find as the case of intact burials. The tomb of Sennedem, dated to the Nineteenth Dynasty and discovered in 1882, gave the Cairo ostracon with a large quotation of the Story of Sinuhe; but no roll of the Book of the Dead was found in this tomb. During the Ramesside period chapters of the Book of the Dead were mainly used to decorate the walls of the funerary chambers.

The tomb of architect Kha, a wealthy official, found in 1906, can be dated to the end of the reign of Amenhotep III. The Book of the Dead made for Kha and his wife was produced in the same workshop as the Book of the Dead of Yuya, the king's father-in-law. However in the extremely various and rich furniture of this tomb nothing literary turned out. This 'deception' can be understood under several insights: Kha, an excellent and estimated technician, was no learned man. Or more probably, the works which we have described above belong to the 'reality': school, administration, work, and are not the heritage of what we now consider 'literature'. Among the Deir el-Medina people we find no narratives nor biographies: does it mean that this level of society had no language excellencies?

Just a few meters outside the tomb of Arch. Kha, and a couple of centuries later, a conspicuous amount of rather well-preserved papyri was to be deposed until its discovery in 1928. What happened to the Eighteenth Dynasty documents? Not a scrap of evidence remains from Deir el-Medina.

## Notes:

1 C. Gazzera, *Applicazione delle dottrine del signor Champollion minore ad alcuni monumenti geroglifici del Regio Museo Egizio, Memorie dell'Accademia delle Scienze* 29 (1825) 83-142.

2 R. Lepsius, *Das Todtenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin* (Leipzig, 1842).

3 Also: R. Lepsius, *Auswahl der wichtigsten Urkunden des Aegyptischen Alterthums* (Leipzig 1842), dealing with the Royal Canon, the Satiric roll and parts of the Gold Mines papyrus.

4 J.G. Wilkinson, *Hieratic Papyrus of Kings at Turin* (London, 1849).

5 R. Lepsius, *Grundplan des Grabes Königs Ramses IV in einem Turiner Papyrus* (Berlin, 1867).

6 F. Chabas, *Les inscriptions des mines d'or* (Paris, 1862); 'Les inscriptions relatives aux mines d'or de Nubie', *Mémoire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalons-sur-Saone* IV (1869), 437-532 (Oeuvres Diverses II, 1902, 183-230). Cf. J. Lieblein, *Deux papyrus hieratiques du Musée de Turin* (Christiania, 1869), 77-111.

7 Th.Dévéria, *Le papyrus judiciaire et les papyrus Lee et Rollin* (Paris, 1868). Last treatment in Yvan Koenig, 'A propos de la conspiration du harem', *BIFAO* 101 (2001) 293-314.

8 Except the plates identified by J. Lieblein, *Le livre égyptien "Que mon nom fleurisse"* (Leipzig, 1895).

9 W. Pleyte, F. Rossi, *Papyrus de Turin* (Leiden, 1869-76).

10 F. Chabas, 'Sur un papyrus de formules magiques du Musée de Turin', *CRAIBL* IV, t. III, 57-68.

11 W. Spiegelberg, *Arbeiter und Arbeiterbewegung im alten Ägypten* (Strassburg 1895). Earlier Spiegelberg published 'Ein Papyrus aus der Zeit Ramses V', *ZÄS* 29 (1891) 73-84.

12 M. Müller, *Die Liebespoesie der alten Ägypter* (Leipzig, 1899).

13 A.H. Gardiner, *Egyptian Hieratic Texts of Literary Character* I. *The Papyrus Anastasi I and the Papyrus Koller, together with the Parallel Texts* (Leipzig, 1911).

14 E. Naville, *Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie* (Berlin, 1886).

15 G. Botti, 'La collezione Drovetti e i papiri del R. Museo Egizio in Torino', *Rendiconti dell' Accademia Nazionale dei Lincei* 30 (1921) 128-35, 143-49, devoting this second part of his paper to the discoveries added by the research of Schiaparelli, see note 48.

16 G. Botti and Th.E. Peet, *I papiri ieratici del Museo di Torino. Il Giornale della Necropoli di Tebe* (Torino, 1928).

17 A.H. Gardiner, *Late Egyptian Miscellanies, Bibliotheca Aegyptiaca* VII (Brussels, 1937); *Ramesside Administrative Documents* (London, 1948); 'Ramesside Texts relating to the Taxation and Transport of Corn', *JEA* 27 (1941) 19-73.

18 J. Çerný, *Late Ramesside Letters, Bibliotheca Aegyptiaca* IX, (Brussels, 1939).

19 P.J. Frandsen, *Editing Reality: The Turin Strike Papyrus: Studies in Egyptology presented to M. Lichtheim* (Jerusalem, 1990), 166-199.

20 A. Piankoff, *Mythological Papyri* (New York, 1957): already edited by F. Rossi, *Illustrazione di un papiro funerario del Museo Egizio di Torino, Rendiconti dell' Accademia Nazionale dei Lincei* 14 (1878), 1203-24, and reproduced in V.R. Lanzone, *Dizionario di mitologia egizia* I (Torino, 1881-84), pl. 71-72.

21 I.E.S. Edwards, *Oracular Amuletic Decrees of the Late New Kingdom. Hieratic Papyri in the British Museum* IV (London, 1960).

22 J. Janssen, *Two Ancient Egyptian Ship's Logs (Papyrus Leiden I 350 verso and Papyrus Turin 2008+2016)* (Leiden, 1961). The Turin papyrus had already been dealt with by Peet, *BIFAO* 30 (1930), 481.

23 Abd el-Mohsen Bakir, *Egyptian Epistolography, from the Eighteenth to the Twenty-first Dynasty* (Cairo, 1970).

24 G. Farina, *Il papiro dei re restaurato* (Roma, 1938); Gardiner, *The Royal Canon of Turin* (Oxford, 1959).

25 H. Carter, A.H. Gardiner, 'The Tomb of Ramesses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb', *JEA* 4 (1917), 130 ff. See note 43.

26 Gardiner, 'The Map of the Gold Mines in a Ramesside Papyrus at Turin', *Cairo Scientific Journal* 8 (1914) 41-46; G. Goyon, Le papyrus de Turin dit "des mines d'or" et le Wadi Hammamat, *ASAE* 49 (1949), 337-392.

27 G. Farina, *RSO* 13 (1932), 313-18, publishing new papyrus fragments from a manuscript of the Satirical

Letter. To be supplemented with R. A. Caminos, *JEA* 44 (1958) 3-4.

28 E. Schiaparelli, *Relazione sui lavori della Missione archeologica italiana in Egitto* I(1903-1920) (Torino, 1922), 168-181.

29 G. Posener, 'Recherches littéraires III. Ostraca inédits du Musée de Turin', *RdE* 8 (1951), 171-89.

30 J. Lopez, *Ostraca ieratici*, four volumes (Milan, 1978-1984).

31 A.H. Gardiner, 'A Pharaonic Encomium', *JEA* 41 (1955), 30; *JEA* 42 (1956), 8-20; A. Roccati, 'Un nuovo rotolo magico diviso tra le raccolte di Ginevra e Torino', *BSEG* 7 (1982), 91-94.

32 A. Roccati, 'La quarta pagina del papiro Budapest Inv. N° 51.1961: Mélanges offerts à E. Varga', *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, Supplément 2001, 419-421.

33 E. Bacchi, *Il rituale di Amenhotpe* I (Torino, 1942).

34 P. Lansing is believed to have been found in Deir el-Medina. Also, G. Botti, 'Frammenti di papiri ieratici della XX dinastia nel Museo Egizio di Firenze', *OrAnt* 3 (1964) 221-26.

35 Gardiner, *Hieratic Papyri in the British Museum*, 3rd Series (London, 1935).

36 See following note.

37 A. Roccati, 'Nuovi paralleli torinesi di testi magici ramessidi', *Aegyptus* 49 (1969) 5-11, cf. A. Roccati, *Un inno al Sole levante: ... ir a buscar leña (Studi Lopez)* (Barcelona, 2001), 169-173; A. Roccati, 'Une légende égyptienne d'Anat', *RdE* 24 (1972), 154-159.

38 Y. Koenig, 'Deux amulettes de Deir el-Médineh', *BIFAO* 82 (1982), 283-291; Y. Koenig, 'Le papyrus de Moutemheb', *BIFAO* 104 (2004), 291-321, 314-317 e 326, fig. 4.

39 A. Roccati, *Aspetti di dio nella civiltà egizia: Dio nella Bibbia e nelle civiltà ad essa contemporanee e connesse* (Torino, 1977), 218-231.

40 A. Roccati, *šmw sḫnw*, in: Hommages à Jean Leclant I (Cairo, 1994), 493-497; S. Demichelis, *La divination par l'huile à l'époque ramesside, La magie en Égypte, Actes du colloque* (Paris, 2002), 149-163.

41 S. Demichelis, *Il calendario delle feste di Montu: papiro ieratico CGT 54021 verso* (Torino, 2002), being a remake of G. Botti, *Il culto divino dei faraoni, Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei* V, 17 (1923), 141-168.

42 E. Hornung, *Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh, OBO* 46 (Freiburg & Göttingen, 1991).

43 S. Demichelis, 'Le project initial de la tombe de Ramses IV? Papyrus de Turin CGT 55002', *ZÄS* 131 (2004), 114-133.

44 D. van der Plaas, *L'hymne à la crue du Nil* (Leiden, 1986).

45 P. Vernus, 'Le début de l'Enseignement de Ptahhotep: un nouveau manuscript', *CRIPEL* 18 (1996), 119-140.

46 H. W. Fischer- Elfert, *Die Lehre eines Mannes für seinen Sohn: Eine Etappe auf dem "Gottesweg" des loyalen und solidarischen Beamten des Mittleren Reiches, ÄAT* 60 (Wiesbaden, 1999).

47 F. Adrom, *Die Lehre des Amenemhet* I, *Bibliotheca Aegyptiaca* XIX (Brussels, 2006).

48 G. Botti, 'A fragment of the Story of a Military Expedition of Tuthmosis III to Syria', *JEA* 41 (1955), 64-66, resuming a first attempt: 'Frammenti di un testo storico in onore di Tutmosi III', *RANL* V, 31 (1923), 348-353.

49 V. Condon, *Seven Royal Hymns of the Ramesside Period MÄS* 37 (Berlin, 1978). More fragments of this papyrus have been subsequently discovered by S. Demichelis.

50 U. Verhoeven, *Ein historischer "Sitz im Leben" für die Erzählung von Horus und Seth des Papyrus Chester Beatty I, Wege Öffnen (Fs. Gundlach), ÄAT* 35 (Wiesbaden, 1996), 347-363; W. Wittengel, *Die Erzählung von den beiden Brüdern. Der Papyrus D'Orbiney und die Königsideologie der Ramessiden, OBO* 195 (Freiburg & Göttingen 2003); A. Spalinger, '*Encomia and Papyrus Anastasi* II' in: St. Quirke (ed.) *Discovering Egypt from the Neva. The Egyptological Legacy of Oleg D. Berlev* (Berlin, 2003), 123-144; under a different insight J. Osing, *School and Literature in the Ramesside Period: L'Impero Ramesside* (Vic.Or.Quad.1) (Roma 1997), 131-142.

51 A. Roccati, 'Un nuovo rotolo magico diviso tra le raccolte di Ginevra e Torino', *BSEG* 7 (1982), 91-94.

52 J.A. Harrell, V.M. Brown, 'The Oldest Surviving Topographical Map from Ancient Egypt: (Turin Papyri 1879, 1899, and 1969)', *JARCE* XXIX (1992), 81-105; Th. Hikade, 'Expeditions to the Wadi Hammamat during the New Kingdom', *JEA* 92 (2006), 153-168.

53 D. Kessler, 'Der satirisch-erotische Papyrus Turin 55001 und das "Verbringen des schönen Tages"', *SAK* 15 (1988), 192-196.

54 A. Roccati, *La sapienza di Amennakhte & di Baki, Studi cattolici* 69/70 (2008), 489-493.

55 L.D. Morenz, 'Sa-mut/Kyky und Menna, zwei reale Leser/Hörer des Oasenmannes aus dem Neuen Reich' *GM* 165 (1998), 73-81.

# Uses of Domesticated Donkeys: Evidence from Old Kingdom Tombs Scenes*

# استخدامات الحمير المستأنسة، أدلة من مناظر مقابر الدولة القديمة

**Sherine El-Menshawy****


## ملخص:

يلقي هذا البحث الضوء على مناظر الحمير المصورة على مقابر الأفراد في الدولة القديمة وكيف وظفها المصريون القدماء في الأعمال المختلفة. وقد قسمت أعمال الحمير إلى ثلاث مجموعات، المجموعة الأولى: تعنى بالحمير التي تحمل الأثقال والمجموعة الثانية: تعنى بالحمير التي تدرس الحبوب والمجموعة الثالثة: تلقي الضوء على الحمير التي تحمل صاحب المقبرة. ولقد ذكرت أمثلة على كل من هذه المجموعات من خلال المناظر المصورة على مقابر بالجيزة، سقارة، زاوية الأموات، الشيخ سعيد، مير ودير الجبراوي. وينتهي البحث بمناقشة علمية لتحديد العلاقة الخاصة بين المصري القديم والحمار مستعينة بأدلة تصويرية وكذلك نصية. ولقد راعيت في المقدمة أن افرق بين نوعين من الحمير: النوع الأول *Equus asinus* والذي تم العثور على بقايا عظام له في مناطق العمري، المعادي، حلوان وأبو صير؛ وهو موضوع البحث. أما النوع الثاني و يعرف باسم *Equus africanus* فهو الحمار الوحشي غير المستأنس.

## Abstract

The aim of this paper is to examine the iconography of donkeys in Old Kingdom scenes executed in private tombs and how the ancient Egyptians utilized them in their farming community. Three categories of donkey usages can be specified: (1) Donkeys carrying loads; (2) Donkeys threshing grain; and (3) Donkeys carrying officials. The paper ends with a discussion see:king to evaluate the relationship between people and donkeys.


## Introduction

The Egyptian term for a male donkey is *ꜥꜣ*,[1] and *ꜥꜣt* for a female one.[2] The hieroglyphic word is written with a phonogram sign *ꜥꜣ*, a phallus, alluding to its strength and sexuality,[3] and a donkey.

Two main species of donkeys[4] were known in ancient Egypt, Equus asinus, which was probably identified during the late Pre-dynastic and in early Dynastic period. Bone remains of domesticated Equus asinus were found at el-Omari,[5] as one of the first sites, and at other sites such as Maadi,[6] Helwan, and Abusir.[7]

Representations in Old Kingdom tombs[8] indicate the existence of Equus africanus, the African Wild Ass, which lived wild in the desert.[9] Examples of hunting wild donkeys dates to the New Kingdom; examples are shown on a painted box from the tomb of Tutankhamun, now exhibited in Cairo Museum,[10] on the Mitrahina stela of Amenhotep II,[11] and on the walls of the temple of Medinet Habu.[12]

## (1) First Category: Donkeys carrying Loads

Donkeys carrying weights and loads were commonly represented in agriculture pursuits in Old Kingdom tombs, in cemeteries both at the residence and in the provinces: for instance in the tombs of *Ỉy-mry*,[13] *Nfr-bꜣw-ptḥ*,[14] *Snḏm-ib*,[15] *Rꜥ-ḫꜥ.f-ꜥnḫ*,[16] *Kꜣ-m-nfrt*,[17]

*Sšm-nfr ỉV*,18 and *Ḥtp-n-ptḥ*[19] at Giza; and in the tombs of *Nfr-irt.n.f*,[20] *Pḥn-wi-k3*,[21] *Sḫm-ʿnḫ-ptḥ*[22] and *3ḫt-ḥtp*[23] at Saqqara; and in the tombs of *Ḫw.ns*[24] at Zawyet el-Amwat, *Wr-ir.n.i*[25] at Sheikh Said, *Ppy-ʿnḫ-ḥrj-ib*[26] at Meir, and *ỉbi*[27] at Deir el- Gabrawi.

This category is best represented in the tomb of *Nfr-irt.n.f* at Saqqara. It dates to the Fifth Dynasty, and it comprises two phases:

## Description

The scene in question occupies the whole east wall; it shows the deceased and his wife standing viewing agriculture activities depicted in seven registers. The first phase is depicted in the fifth register, apparently showing a group of donkeys having transferred their loads and being driven back heading to be loaded once again with sheaves or grain sacks. The second phase is illustrated in the sixth register, showing a loaded donkey with an oval-shaped bag. Over the donkey's back is a sort of cloth or saddle. Behind the donkey stood its drover, depicted hanging a linen band from the front, while uplifting his right hand with a stick, whereas his left hand is in the gesture of aiding the donkey with its loads.

The donkey is employed[28] in agriculture scenes;[29] the work however comprises a sequence of stages to accomplish its duties. A first phase depicts a scene composing a group of men chasing their unloaded donkeys towards their sheaves.[30] An earlier account of a complete scene of donkeys' arrival comes from a preserved relief in the tomb of *ỉy-mry*[31] at Giza. In the middle register these donkeys are again depicted in one queue, facing the opposite direction, indicating carrying more loads. The number of donkeys shown is usually from four to eight, and the number of drovers varies from one scene to another. When drovers are shown following their donkeys in one queue, they see:m to be similar to the number of donkeys, so that each drover is responsible for one donkey,[32] but sometimes each drover is looking after two donkeys.[33] They are shown wearing short open kilts,[34] clasping either long sticks or short ones. A scene represents the lead man holding two rhythm sticks.[35] Some scenes represent them barefooted, but other instances depict them with sandals, more likely to protect their feet from the donkeys' hooves.[36]

A standard caption over the donkeys' heads reads: 'driving back a hundred donkeys'.[37] The text, however, indicates that the donkeys' tasks require cycles of carrying and dropping their load.

This first phase is usually represented in a separate register,[38] but some scenes represent it along the same register with the second phase.[39] A remarkable scene pictures two donkeys meeting each other: one is shown loaded and the other unloaded, yet on its way to transport more produce. The loaded donkey's facial appearance see:ms to be expressing its unhappy experience from the heavy load it is carrying.[40] The second phase shows donkeys carrying corn sheaves and cut grain bundles, attached to the backs of the donkeys to be transferred to the threshing floor.[41] Donkeys may be male[42] or female.[43] They are illustrated between one to five in number, shown laden with sacks filled with grain or sheaves, fastened up at the top.[44] They are shown with an elaborate saddle-cloth, rectangular in shape, composing a section of fringed fabric, probably to fit the donkeys' back.[45] Its function is to offer safety for the carried product besides protecting the animal's bare skin, which is not rough enough to bear the load friction on its back.[46]

Baskets differ in shape and size.[47] They include a basket or leathern bag fixed firmly, by ropes and bands, on the back of the donkey and around its belly, more likely to prevent the load from

falling. Examples represent them oval[48] in shape but sometimes the rounded top is shown flat[49] rather than circular. Other forms are rectangular,[50] hexagonal[51] and rhomboid.[52] Additional pile of sheaves is sometimes shown attached to the top,[53] in other instances, the sheaf is absent where the bag takes the shape of a pear.[54] Janssen argued however that the donkey would be capable of carrying loads of approximately 50 kg partitioned into equal parts on both sides.[55]

Donkey drovers are one,[56] two[57] or three[58] in number. They are shown naked[59] or wearing either plain short kilt[60] or short open kilt,[61] which vary in length, believed to be an upturned one or placed in different ways, enabling them to run freely after their donkeys.[62] Other instances show them having a linen band hanging down around their necks, suggested[63] to be for cleaning dirt and sweat from the body. Visual representations show them with their natural hair, since workmen are not shown bearing wigs;[64] since they are exposed to the sun, it would be too hot to wear them. Yet wearing wigs, by donkey drovers, in agriculture theme is introduced first at Saqqara and later at Giza.[65] Also, a possible example is shown in the chapel tomb of *Wr-ir-n.i* at Sheikh Said.[66]

Sometimes, scenes show three drovers accompanying one donkey,[67] each shown in different gestures.[68] The first who, precedes the donkey, is sometimes shown with his head turned towards the donkey, while orienting the direction in which the donkey moves. He is shown raising one hand to grasp the load, presumably to prevent it from falling. His duty might be also to stop the donkey from moving when needed. The second drover is shown moving beside the donkey. Sometimes he is depicted naked, indicating a young boy, and raising his hands in a gesture of steadying the donkey's heavy loads or perhaps helping to balance the heavy weight in place on the donkey's back. The third drover, who is shown at the back of the donkey, is illustrated putting one hand on the load while his other hand is raised with a stick probably to fast the donkey's speed.[69] Some interesting scenes show them holding their sticks under their armpits.[70] One scene shows two drovers assisting one donkey; they are stretching their arms out, pulling and pushing the load to be rightly balanced on its back.[71] It is not possible to be sure, with these scenes, whether they accurately represent the number of men driving a donkey on a particular occasion, or rather provide an abbreviated sequence of the range of actions needed to keep a donkey at work.

An unusual scene[72] represents a female figure following a loaded donkey and its drover. She is wearing a head band shown fastened at the back of her head, carrying a sack over her head, supporting it with her right hand and holding another bag with her left hand. She is wearing a simple short skirt, presumably to free her move, and is also shown barefooted.

An interesting scene shows the transport of gazelles on donkey-back;[73] where a group of young gazelles are shown caged in a small box on the donkeys' back. The donkey is followed by a drover, named as the 'Supervisor *kꜣ*-priest *Ftk-tꜣ* (?)'. He is shown supporting the box with one hand and driving the donkey by a stick with the other. Texts labeling these agricultural scenes are straightforward labels: for instance, from the tomb of *Ppy-ꜥnḫ-ḥrj-ib*[74] above the right hand group, there is the label 'lifting the barley, and above the left hand group is written 'lifting the emmer'. In the tomb of *Nfr-bꜣw-ptḥ*[75] the caption labels 'carrying away with a herd of donkeys' and 'causing to go slowly that which comes behind'.

## (2) Second Category: Donkeys threshing grain

Threshing is the process where donkeys tread on the stems of grain and walk over the grain, spread on the threshing floor, using their round sharp hooves, until most of the grain is separated.[76] The term *sp.t* indicates 'threshing floor', although, during the Old-Kingdom the –t was often omitted.[77]

This type of scene appears, for instance, in the tombs of *Snḏm-ib*[78], *Rˁ-wr*[79], *Rˁ-ḫˁ.f-ˁnḫ*[80], *Sšm-nfr* IV,[81] *Ḥtp-n-ptḥ*[82] and *Snfrw-ḥtp*[83] in Giza; in the tombs of *Nfr-irt.n.f*,[84] *Pḥn-wi-kꜣ*,[85] *Sḫm-ˁnḫ-ptḥ*,[86] *Ptḥ-ḥtp* I,[87] *ꜣḫt-ḥtp*,[88] *Ḥtp-kꜣ*[89] and *ˁnḫ-mˁ-ḥr*[90] at Saqqara; and in the tombs of *Ḫw.ns*,[91] *Wr-ir.n.i*[92] and *Ppy-ˁnḫ-ḥrj-ib*.[93]

In a scene from the tomb of *Nfr-irt.n.f* the threshing process is shown:

### Description

Seven donkeys are shown treading grain on a raised floor. They are moving in different directions, most likely forming a circle. Amusingly one of the donkeys is shown nibbling some grain from the floor, while the other is shown uplifting his head. The herd is supervised by a drover, who is shown naked, while hanging a band of cloth resting on his neck. He is raising up a long stick with one hands, while his other hand is directing one of the donkeys.

An interesting scene is executed in the tomb of *Rˁ-ḫˁ.f-ˁnḫ*:

### Description

The relief illustrates a herd of donkeys shown heading in different directions, and with no saddle-cloth on their backs. There are three attendants or drovers. One is shown standing at the back of the herd, with a raised stick. The other male figure is depicted naked at the front of the herd; he is shown leaning backwards, and pulling one of the donkey's fore-legs. The drover standing in the middle, placed at the centre of the floor, is shown outstretching his two arms in a manner of organizing the threshing process.

A depiction from the tomb of *Ṯii*[94] at Saqqara, shows the labourers unfastening the bags placed on the ground, while the sheaves in them are scattered next to the threshing floor in preparation for the threshing phase.

Scenes always show a raised flat round area, judging from pictures, on a level higher than that of the floor. This suggests a circular area in which the threshing process takes place, since a man is standing in the centre of the floor.[95] Donkeys[96] were most likely driven around the floor in a circle to crush the grain; they vary in number from one scene to another, but presumably they are sufficient in number to fulfill the duty. They are always represented moving together; one is shown attempting to run in an opposite direction, another is depicted upraising its head possibly braying; a further is figured pausing and lowering its head, in a desire to nibble some cereal or grain.[97] The donkeys are not wearing a saddle-cloth on their backs, since the nature of work required their sharp pointed hooves and not their backs.

The drovers are usually two in number; one is shown standing in front of the herd and the other standing at its back. Sometimes a male figure is shown in the middle, as if to watch out the work carefully. Harpur identified this as a 'new feature'.[98] All seem to be keeping the donkeys in position on the threshing floor to accomplish their task. Each man is shown brandishing either a long or a short stick. They are wearing short kilts, sometimes fastened with ribbons (?) at its back or its side (?), and are shown barefooted.[99] One example shows an apparently nude figure.[100] The scene is generally labeled with a caption that reads: 'turn back with them'.[101]

## (3) Third Category: Donkeys carrying officials

Representations of men riding[102] donkeys are rare; however, three examples of officials riding donkeys are known to me in Old Kingdom reliefs. These are from the tombs of *Ḫw-wi-wr*,[103] *Ny-ʿnḫ-Ḫnmw* and *Ḫnmw-ḥtp*.[104]

### Description

In the tomb of *Ḫw-wi-wr* at Giza, on the eastern wall of the chapel, the fourth register shows an elaborate depiction of the tomb owner sitting directly, inside a litter without a cushion, fastened on a pair of donkeys' backs by thick ropes. One of these is shown nibbling a bit of grass. The tomb owner is holding a piece of cloth or perhaps a handkerchief (?) in his right hand, and leaning on a staff in his left hand, a symbol of high status. He is wearing a wig and a short pointed beard. Behind him is a donkey drover, wearing a short kilt and holding a stick in his right hand, while his left hand is placed on his shoulder, in a sign of admiration. The procession is followed by another drover who is also holding a stick, but wearing a short kilt and having a band of linen with two strips hanging over his neck, and is wearing sandals. The text in front of *Ḫw-wi-wr* reads: 'Acquaintance of the king, *Ḫw-wi-wr*'. The reason for this ride see:ms to be the inspection of his cultivation activities.[105] A parallel scene is shown in the tomb of *ppy-ʿnḫ-ḥrj-ib*, who is shown seated on a carrying-chair placed on the floor to watch and inspect the harvest process.[106]

Another scene appears in the tomb of *Ny-ʿnḫ-Ḫnmw* and *Ḫnmw-ḥtp*. *here Ny-ʿnḫ-Ḫnmw*[107] is portrayed kneeling in an open carrying chair, set on the back of a pair of donkeys. He is holding the chair arm with one hand, holding a long stick with the other, and wearing a long wig. Above him is a hieroglyphic text stating his titles, his name and the reason of his trip. It reads: 'Traveling to the Beautiful West', indicating that the possible reason for the visit was to view his tomb in the Beautiful West, in the necropolis.

'To the right of the procession is the donkey drover, wearing a short kilt and a band of linen, hanging over his neck, depicted with sandals on his feet. He is holding a long stick with one hand and grass with the other. He is shown turning back towards the two donkeys, and offering grass to their mouths; one of the donkeys has decided to nibble some. Another drover is shown following the two donkeys. He is dressed the like as the first drover, and also holding a stick in his hand. The procession is followed by a male figure, shown carrying a bag over his shoulder which might contain the equipment needed for such a journey'.

The tomb-owner is either shown in a seated position, with his knees up in a wooden chair tied to the backs of two donkeys. Partridge[108] has argued that the rider has to balance himself above the donkeys' hips, which apparently see:ms to be uncomfortable, but it is not possible to judge from the scenes. However, the reliefs show no evidence of padding to the chair that would make it a more comfortable journey.

Pictorial and textual evidence is absent for the riding of a donkey.[109] Houlihan has argued that 'in contrast to their modern descendants, ancient Egyptians apparently opted not to ride on the back of the donkey'.[110] Against this opinion, Janssen and Janssen[111] argue that reliefs on the walls of private tombs cover religious contexts, besides a number of domestic activities, and do not necessarily represent daily life fully.

One would argue that the ancient Egyptian villagers must have ridden the backs of the donkeys, resembling their ancestors in modern Egypt; a practice which is restricted to lower strata in the

Egyptian hierarchy. For that reason it was not shown on the walls of the tombs. Another opinion is that the Ancient Egyptians also preferred going on foot.

### Discussion

Depiction of donkeys are absent in the Fourth Dynasty, yet frequent in the Egyptian art of the Fifth and Sixth Dynasties,[112] utilizing both male and female donkeys,[113] in the three categories discussed above, as well as ploughing; a rare activity for the employment of donkeys.[114] Yet Nibbi[115] has noted that 'Louise Klebs[116] draws attention to a passage in Papyrus Lansing[117] which speaks rather affectionately of the feminine ass which pulls the plough at the required time'.

The iconography of the Egyptian donkey shows it fairly large in size, with long ears, normally grey in color, and with dark stripes along its back and across the shoulders.[118] The advantage of the donkey as a domesticated animal is that it is easy to keep; they also can simply live on small quantities of regular forage, and are long-lived, sometimes reaching their fortieth year, and they reproduce well, providing new generations at minimum cost to their owners. However, one of their disadvantages is their low speed.[119]

## Measuring the relationship between people and donkeys

The environment which surrounded the Egyptians imposed a high level of contact with animals. Strouhal expressed this association: 'It seems more likely that among the agricultural community the orderly cycle of seasonal work, added to the contact with the animal world.'[120] Tomb scenes indicate contrasting relationship from care to cruelty. Such care is executed in a scene from the tomb of *Bꜣḳt* at Beni Hassan,[121] representing a procession of male and female donkeys moving with their young foals, and following a driver who is shown carrying a foal gently on his shoulder, while at the rear of the procession a small male figure, is shown with upraised hands holding a stick. The question which rises is the nature of the contradiction between these two behaviors towards the animal simultaneously depicted at the same scene. Would the first action allude to love of donkeys whereas the second performance is regarded as superiority or brutality towards the donkeys?

For instance, scenes show a repetitive motif which occurred in different categories in donkey illustrations.[122] They represent what is probably a punishment of a reluctant donkey by one[123] or two drovers. One example represents the donkey moving to the opposite direction of the loaded donkeys in the same register, while one of the drovers is shown standing in front, tugging the donkey's right foreleg and pulling his ears. The other driver is shown goading the animal's rear with a short stick held in one hand, while pulling his tail with the other.[124] Murray suggested that this behavior towards the animal is 'with the intention either of making it stand still or of throwing it'.[125] A drover's cry accompanies the scene it reads: 'Hurry back to thy things'.[126]

A negative personal attitude towards the donkey is portrayed in the tomb of Iti at Gebelein, dating to the First Intermediate Period. The scene represents the donkey carrying a sack fastened to its back, probably to be transported to granaries. It is followed by a driver who holding a stick over his shoulder. Significant is a depiction of a red sore wound at the donkey's hind part, apparently in consequence of being beaten.[127]

Similar behavior is evident from a text, dated to the Nineteenth Dynasty, from Deir el Medina,[128]where a man is addressing his colleague (?). The text reads: 'What means your telling me in speaking falsely about the donkeys, 'They have become of no use to you,'and your telling [me], 'The she-ass is ill owing to the shabuti,' when I asked you if its illness commenced

during the decade (a ten-day period)? Now look here, you shall bring it back loaded up [for] all your people.' The text alludes to donkey's mistreatment, recording its sickness from being beaten by a shabuti,[129] which Wente[130] interpreted as a 'wooden implement that has caused the donkey some discomfort', and also transporting many people.[131]

Another threshing scene from the tomb of anx-ma-Hr shows seven donkeys trampling over a threshing floor; one of the donkeys is shown eating, with cereals in his mouth, while two drovers are administering sticks to them. The text reads: 'I will persuade you to turn there in'.[132]

On the other hand, a positive relationship is shown in reliefs representing herds of donkeys in a number of agricultural scenes, with their breeding[133] foals who appear in different representations.[134] They are not carrying any loads or involved in any work, but simply accompanying their herd,[135] as if they are receiving training to perform equivalent work in the future. It also indicates their care in treating foals. A threshing scene shows a donkey raising his foreleg facing his drover, the text reads; 'Descend with them, comrade'.[136] The caption composes an indication to sort of companionship. Also placing a sort of cloth or a rug on the donkey's back is another sort of care in treating the donkeys.[137]

A textual record from Deir el Medina,[138] dating to the Twentieth Dynasty, is addressed to the scribe of the necropolis: 'select the good one [meaning the donkey] and treat it well [with] proper treatment', indicating possessors care towards donkeys.

Finally, why did the ancient Egyptians use sticks in driving donkeys? Physiologically, donkeys see:m to be stubborn and single minded,[139] and perhaps sticks are the appropriate means to direct and encourage donkeys to continue with their jobs, since they had to perform hard long-term work. Waving sticks might play a symbolic role to scare the donkeys rather than applying actual beating, yet as a result of the personal aggressiveness of some drovers', some of these donkeys were wounded. However, cruelty was not the basis in dealing with donkeys, for the ancient Egyptians usually cared for donkeys and understood the need for such animals,[140] since their first domesticated them.

## Notes:

* I am thankful to Dr. C. Eyre, Professor at Liverpool University, for his suggestions and comments on this paper. My gratitude is towards Mr. Ahmed Mansour, Head of Ancient Egyptian Language Unit, Calligraphy Center, Bibliotheca Alexandrina. I am also indebted to my colleagues at Alexandria, Qatar & Helwan Universities. I value the benefit of the repeated discussions with Dr. Khaled Daoud (Oxford and Qatar Universities).

** 'To the donkey who has been always working in ultimate silence, who carried the wealth of Egypt on its burden patiently, from the dawn of the Ancient Egyptian civilization till now, I dedicate this work'. The Author.

1 *Wb*. I, 165, 6-11; R.O. Faulkner, *A Concise Dictionary of Middle Egyptian* (Oxford, 1962) 38; Sethe, *Aeg. Les.* 79 ,9; *Urk*. IV, 325, 5; E. Brunner-Traut, 'Esel', *LÄ* II 28-30.

2 *Wb*. I, 165, 12; Faulkner, *Concise Dictionary*, 38; *Urk*. IV, 1735, 18.

3 M.C. Betrò, *Hieroglyphics the Writings of Ancient Egypt* (USA, 1996), 94.

4 For species of the donkey in ancient world see: D.J. Brewer, D.B. Redford and S. Redford, *Domestic Plants and Animals: The Egyptian Origins* (Warminster, 1994), 98-100; cf. J. Clutton-Brock, *Domesticated Animals from Early Times* (London, 1981), 91-6; A. Nibbi, 'Some remarks on ass and horse in Ancient Egypt and the absence of the mule', *ZÄS* 106 (1979), 148-150. Cf. Ph. Germonde, *An Egyptian Bestiary: Animals in Life and Religion in the Land of the Pharaohs* (London, 2001), 62.

5 B. Midant-Reynes, *The Prehistory of Egypt, From the First Egyptians to the First Pharaohs* (Oxford, 1992), 124, 215; B.G. Trigger, B.J. Kemp, D. O'Connor and A.B. Lloyd, *Ancient Egypt: A Social History* (Cambridge, 1983), 17, 19.

6 Cf. S. Bökönyi, 'The animal remains of Maadi, Egypt: a preliminary report', in: M. Liverani, A. Palmieri and R. Peroni (eds), *Studi di Paletnologia in onore di Salvatore*

*M. Puglisi* (Rome, 1985), 495-9; A. Gautier, 'fauna, domesticated', in: K.A. Baud and S.B. Shubert (eds), *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt* (London, 1999), 301; I. Shaw and P. Nicholson, *British Museum Dictionary of Ancient Egypt* (London, 1995), 166.

7 P.F. Houlihan, *The Animal World of the Pharaohs* (London, 1996), 29; cf. Libyan palette in Cairo Museum JE 27434= CG 14238, Saleh and Sourouzian, *Egyptian Museum Cairo*, fig. 7a; W.J. Darby, P. Ghalioungui and L. Grivetti, Food: *The Gift of Osiris*, I (London, 1977), 235. The introduction of the horse during the Second Intermediate Period probably decreased the donkey's utilization whereas evidence of the camel dating to the pre-dynastic and first Dynasty comes from camel bone remains discovered at Helwan by Zaki Saad, now preserved at the agriculture museum; its usage was in the Greco-Roman period which presumably limited the donkey's role. See: Partridge, *Transport in Ancient Egypt* (London, 1996), 98; J. Janssen and J. Janssen, *Egyptian Household Animals* (Aylesbury, 1984), 38-48; E. Strouhal, *Life of the Ancient Egyptians* (Liverpool, 1997), 113.

8 In the tomb of *Ny-mꜢʿt-rʿ*, in the lower register, an amazing variety of animals who are engaged in copulation, where two of these are un captioned copulating wild asses see: A.M. Roth, *Giza Mastabas*, vol. 6; *A Cemetery of Palace Attendants* (Boston, 2001), 132, pls. 95-7, 189. Cf. S. Ikram, 'Animal mating motifs in Egyptian funerary representations', *GM* 124 (1991), 51-68. For the curses (late New Kingdom) which refer to copulation with a donkey- the sexual disorder of the donkey see: S. Morschauser, *Threat-Formulae in Ancient Egypt* (Baltimore, 1991), 110-12, 133, 135.

9 Partridge, *Transport in Ancient Egypt*, 95; Houlihan, *Animal World*, 29.

10 *JdE* 61467, M. Saleh and H. Sourouzian, *Official Catalogue. The Egyptian Museum Cairo* (Mainz, 1987), fig. 186.

11 A.M. Badawy, 'Die neue historische Stele Amenophis' II', *ASAE* 42 (1943), 12, pl. I.

12 PM II2, 516 (185); Oriental Institute, University of Chicago, *Medinet Habu*, II, 1932, pls. 116, 130.

13 Time of Neuserre or later, PM III2, 173 (10); *LD* II, 51; K. Weeks, *Mastabas of Cemetery G6000* (Boston, 1994), 46-50, fig. 39, pls. 23-25.

14 Mid to end of the Fifth Dynasty, PM III2, 169 (1-2); *LD* II, 56 a; Weeks, *Mastabas of Cemetery G6000*, fig 9.

15 Time of Unis (Wenis), PM III2, 88 (3); *LD* II, 73 (left); E. Brovarski, 'The Sendjemib Complex at Giza' I, in: *L'Égyptologie en 1979. Axes prioritaires de recherches.* Tomes 1 et 2 (1982), 139-42, figs. 112-113, pls. 114 a-b.

16 Fifth Dynasty or later, PM III2, 207 (2); *LD* II, 9.

17 Fifth Dynasty-Sixth Dynasty, PM III2, 209 (2); *LD* Erganz xxxii [lower]; A. M. Badawy, *The Tombs of Iteti, Sekhem'ankh-Ptah and Kaemnofret at Giza* (California, 1976), fig 30, pl. 34.

18 Fifth Dynasty or Sixth Dynasty, PM III2, 223-6; *LD* II, 80 [c, right]; Junker, *Giza*, XI, fig 75, pls. XX, XXI.

19 Early Sixth Dynasty, PM III2, 95 (3); *LD* II, 71 a; H. Altenmüller, 'Das Grab des Hetepniptah (G 2430) auf dem Westfriedhof von Giza', *SAK* 9 (1981), fig 3; A. Badawy, *The Tomb of Nyhetep-Ptah at Giza and the Tomb of Ankhma'hor at Saqqara* (California, 1978), pl. 8.

20 Most likely date time of Neferirkara-Kakai, PM III2, 584 (8), east of the step pyramid of Saqqara; B. van de Walle, *La chapelle funéraire de Neferirtenef* (Bruxelles, 1978), 58-60, pl.12; B. van de Walle, 'le mastaba de Neferirtenef', *BSFE* 69 (1974), 12.

21 Mid Fifth Dynasty or later, PM III2, 491 (3); *LD* II, 47.

22 Mid Fifth Dynasty or later, PM III2, 454 (2); W.K. Simpson, *The Offering Chapel of Sekhem-ankh-Ptah in the Museum of Fine Arts* (Boston,1976), 10-16, fig 7, pl. D, IX-XVI.

23 Fifth Dynasty or early Sixth Dynasty, PM III2, 635 (3); C. Ziegler, *Le Mastaba d'Akhethetep. Une chapelle funéraire de l'Ancien Empire* (Paris, 1993), 126, 129.

24 PM V, 235; *LD* II, 106 b, 107.

25 PM IV, 188-9; N. de G. Davies, *The Rock Tombs of Sheikh Said* (London, 1901), pl. XVI.

26 PM IV, 254-5; A.M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir* IV (London, 1914-53), pl. XIV right.

27 PM IV, 243-4; Davies, *The Rock Tombs of Deir el Gebrawi* I, pl. XII.

28 They were also used in trade routes for transporting products as seashells and galena from Sinai and the Red Sea. See: Midant-Reynes, *The Prehistory of Egypt*, 124. The ancient Egyptians utilized donkeys for long-distance journeys to Sinai, Eastern desert and Oasis. Strouhal, *Life of the Ancient Egyptians*, 113. An inscription from Sinai mentions the use of 500 donkeys in an expedition where they might have carried water and supplies. See: Houlihan, *Animal World*, 32. In the autobiography of Harkhuf recorded on his tomb no. 8 at Aswan, in one of his voyages he mentioned a caravan consisting of 300 donkeys in which they were loaded with goods back to Egypt. For publication see: *Urk.* I, 120-131; for translation see: M. Lichtheim,

*Ancient Egyptian Literature, A Book of Readings I: The Old Kingdom and Middle Kingdom* (Berkeley, 1973), 23, 26. The discovery of donkey skeletons at Maadi suggest their use in transporting products to Palestinian sites as Wadi Ghazzeh (site H) and Tel el Erani, and back to Egypt where Palestinian goods have been found at Maadi. See: Shaw and Nicholson, *British Museum Dictionary*, 166. Also, their duties extended in mining operations conveying gold and minerals from the mines. In quarries in Western desert, north-west of Toshka, a record of 1000 donkeys were engaged. See: Trigger *et al., Ancient Egypt: A Social History*, 123. An example of a letter No. 141. O. Gardiner 86, dating to the Ramesside Period, mentions 2,870 donkeys among the estate of Amun in the Delta; agricultural estates had great number of donkeys employed in such duties, see: E. Wente, *Letters from Ancient Egypt* (U.S.A, 1990), 118-9. An interesting letter dated to the Nineteenth Dynasty from Deir el Medina no. 204. O. DM 303, states the contact between the draftsman and his supervisor; the Place of Truth scribe, he addresses him the text reads: 'If there is work, bring the donkey! And if there is fodder, bring the ox!', indicating the hard charge the donkey has to accomplish. Cf. translation after Wente, *Letters from Ancient Egypt,* 149. For a donkey hire contracts at Deir el Medina see: J. J. Janssen, '*B3kw* from work to produce', *SAK* 20 (1993), 61-94 -most recent article on these by P. Grandet, 'Les ânes de Sennéfer (O.Ifao 10044)', *BIFAO* 103 (2003), 257-65. See: also Janssen, *Donkeys at Deir el Medina* (Leiden, 2005). Numerous donkeys joined the campaigns carrying provision and equipment required by the army. Evidence comes from reliefs depicting the camps of Ramesses II wars cf. PM II2, 433 (3,2). Medicinally, medical prescriptions ingredients included male donkey urine, testicle (Ber., 124), skull, ear, dung (Eb., LXV, 460), blood (Eb., LXIII, 425), fat (Eb., XLVII, 249), liver (Eb., LXVI, 463), hoof (Eb., LXV, LXVI, 460, 468) and tooth (Eb., LXVI, 470). See: Houlihan, *Animal World*, 32. Evidence of eating the donkey meat is so far obscure. See: Darby, *The Gift of Osiris* I, 235.

29 Scenes of agriculture process illustrate a sequence of closely six connected activities. For summary of agriculture stages, see: Y. Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom Studies in Orientation and Scene Content* (London, 1987), 158.

30 Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 166.

31 *LD* II, 51; Cf. Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 208.

32 In the tomb of *K3-m-nfrt* scene represent four men chasing four donkeys see:: L.D. Erganz xxxii [lower]; in The tomb of Iy-mry. The relief shows five men chasing five donkeys see:: *LD* II, 51; in the tomb of *Wr-ir.n.i* the scene shows six men running after six donkeys see: Davies, *Sheikh Said*, pl. XVI.

33 Tomb of *Ḫw.ns* shows three drovers following six donkeys see:: *LD* II, 106 b, 107.

34 *LD* II, 51.

35 Tomb of *Sḫm-k3* [G 1029] at Giza see: W.K. Simpson, *Mastabas of the Western Cemetery* I (Boston, 1980), 1.

36 Cf. the chapel of *Nfr-irt.n.f* see: van de Walle, *Neferirtenef*, pl. 12; tomb of *Wr-ir.n.i* see:: Davies, *Sheikh Said*, pl. XVI; tomb of *Ḫw-ns* see: *LD* II, 106 b, 107. Harpur stated that Old Kingdom minor figures seldom wore sandals except of the three previous cases. See:: Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 171 FN 125.

37 Davies, *Sheikh Said*, pl. XVI; Simpson argued that the term *sḫ3t* means 'donkey pack (?)'. See: Simpson, *Mastabas*, 2. For instance in the tomb of *3ḫty-ḥtp* the text informs us that 2500 donkeys are been driven back see: N. de G. Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh* (London, 1900), 13,

38 *LD* II, 51; Badawy, *Iteti*, fig. 30 a.

39 *LD* II, 106b, 107; cf. tomb of *Wr-ir.n.i* see: Davies, *Sheikh Said*, pl. XVI tomb of *Ḫw-ns* see:: *LD* II, 106 b, 107.

40 See: tomb of *pḥn-wi-k3i*; *LD* II, 47.

41 Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 158.

42 van de Walle, *Neferirtenef*, pl. 12.

43 Female donkeys are followed by young foals cf. *LD* II, 106b, 107.

44 Fixing bundles of sheaves into sacks is a preceding stage to donkeys' carrying loads. Cf. tomb of *Mrrwk3* W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte* III (Leipzig, 1936), pl. 45-7.

45 Cf. van de Walle, *Neferirtenef*, pl. 12; *LD* II, 47; M.A. Murray, *Saqqara Mastabas* I (London, 1905), pl. XI; *LD* II, 106 b, 107; Janssen and Janssen, *Egyptian Household Animals*, 36.

46 Nibbi suggested that such saddle was made of wood to be able to carry heavy cargo. See: A. Nibbi, 'The *SṮT* sign', *JEA* 64 (1978), 56-64.

47 Cf. J. Vandier, *Manuel d'Archéologie Égyptienne* VI (Paris, 1978), fig 63.

48 Cf. van de Walle, *Neferirtenef*, pl. 12; Blackman, *Meir* IV, pl. XIV;

49 Cf. *LD* II, 56 a.

50 Davies, *Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh*, pl. VII.

51 Wreszinski, *Atlas* III, 49-50.

52 Murray, *Saqqara Mastabas* I, pl. XI.

53 van de Walle, *Neferirtenef*, pl. 12.

54 Murray, *Saqqara Mastabas* I, pl. XI; cf. discussion of Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 212-13; for suggestions of other sack forms see: Vandier, *Manuel d'Archéologie Égyptienne* VI, 129.

55 van de Walle, *Neferirtenef*, pl. 12; *LD* II, 106 b, 107; also see: Janssen and Janssen, *Egyptian Household Animals*, 36; Partridge, *Transport in Ancient Egypt*, 96; Nibbi mentioned that 'The British Army Manuel lays down the maximum weight that can be carried by an ass as 100 pounds, or approximately 50 kilograms, divided in to two parts, for a load on each side'. See: Nibbi, *ZÄS* 106 (1979), 155 and FN (54).

56 van de Walle, *Neferirtenef*, pl. 12.

57 *LD* II, 51.

58 *LD* II, 106 b, 107.

59 Badawy, *Iteti*, fig. 30 a.

60 *LD* II, 51; Vogelsang-Eastwood defines a kilt as 'a wrap around garment worn by men, which covers part of all the lower half of the body'. See: G. Vogelsang-Eastwood, *Pharaonic Egyptian Clothing* (Leiden, 1993), 53-4.

61 Murray, *Saqqara Mastabas*, pl. XI.

62 Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 170-1.

63 Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 170-1.

64 Cf. Blackman, *Meir* IV, pl. XIV right see: also Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 171.

65 Cf. discussion of Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 171-2.

66 Davies, *Sheikh Said*, pl. XVI.

67 Vandier, *Manuel d'Archéologie Égyptienne* VI, 151-3.

68 Vandier, *Manuel d'Archéologie Égyptienne* VI, 136-7, 146-9.

69 *LD* II, 106b, 107; Erganz xxiib cf. Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 213.

70 *LD* II, 106b, 107.

71 Blackman, *Meir* IV, pl. XIV right.

72 Evidence comes from the tomb of *ȝḫti-ḥtp* [D 64] at Saqqara see: Davies, *Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh*, 13, pl. VII; Cf. Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 220, FN 160.

73 A.M. Mossa und H. Altenmüller, *Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep* (Mainz am Rhein, 1977), 104, fig. 13.

74 Blackman, *Meir* IV, 38-9, pl. XIV right.

75 *LD* II, 56 a; Weeks, *Mastabas of Cemetery G6000*, 22, fig 9.

76 Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 167; Partridge, *Transport in Ancient Egypt*, 96; Janssen and Janssen, *Egyptian Household Animals*, 36.

77 *Wb.* III, 434 (14); Faulkner, *Concise Dictionary*, 221. Cf. Junker, *Giza* VI, 146.

78 PM III2, 88 (3); *LD* II, 73 (left); Brovarski, *The Senedjemib Complex*, I, 139-142, figs 112-113, pls. 114a-b.

79 Late Fifth Dynasty PM III2, 162 (1); Junker, *Giza* III, fig 48.

80 PM III2, 207 (2); *LD* II, 9.

81 PM III2, 225 (16)-(17); Junker, *Giza* XI, fig. 75, pls. XX, XXI.

82 PM III2, 95 (3); *LD* II, 71a; Altenmüller, *SAK* 9 (1981), fig. 3; Badawy, *Nyhetep-Ptah*, pl. 18.

83 Sixth Dynasty, PM III2, 96 (1); C. Fisher, *The Minor Cemetery at Giza* (Philadelphia, 1924), fig. 132, pl. 53.

84 PM III2, 584 (8); van de Walle, *Neferirtenef*, 60-62, pl.12; van de Walle, *BSFE* 69 (1974), 12.

85 PM III2, 491 (3); *LD* II, 47.

86 PM III2, 454 (2); Simpson, *The Offering Chapel of Sekhem-ankh-Ptah*, 10-16, fig. 7, pl. D, IX-XVI.

87 Time of Djedkare-Isisi, PM III2, 597 (15); Murray, *Saqqara Mastabas*, I, 15; Hassan, *Mastabas of Ny-ʿnḫ-ppy* and Others, 45-8, pls. XXXVII- XXXVII-XXXVIII.

88 Time of Isesi- Unis, PM III2, 635 (3); Ziegler, *Mastaba d'Akhethetep*, 135-137.

89 Fifth Dynasty or Sixth Dynasty, PM III2, 447 (4); G.T. Martin, *The Tomb of Hetepka and Other Reliefs and Inscriptions from the sacred Animal Necropolis North Saqqara 1964-1973* (London, 1979), pl. 10 [7].

90 Sixth Dynasty, PM III2, 512-515; Wreszinski, *Atlas* III, pl. 52; Badawy, *Nyhetep-Ptah*, 15-7, fig. 24, pls. 26-7; N. Kanawati and A. Hassan, *The Teti Cemetery* II; *The Tomb of Ankhmahor* (Warminster, 1997), 30-2, pl. 4, 37 a.

91 PM V, 235; *LD* II, 106 b, 107.

92 Davies, *Sheikh Said*, pl. XVI.

93 PM IV, 254-5; Blackman, *Meir* IV, pl. XIV right.

94 Wreszinski, *Atlas* III, 49-50; Cf. Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 166.

95 See: also the tomb of *ppy-ʿnḫ-ḥri-ib* Blackman, *Meir* IV, pl. XIV right.

96 Scenes also show oxen helping in the threshing process cf. *LD* II, 47, 71a, 106.

97 *LD* II, 47; Murray, *Saqqara Mastabas* I, pl. XI; Davies, *Sheikh Said*, pl XVI; Simpson, *The Offering Chapel of Sekhem-ankh-Ptah*, pl. D, IX, XVI.

98 Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 210.

99 *LD* II, 47; Murray, *Saqqara Mastabas* I, pl. XI; Davies, *Sheikh Said*, pl XVI; Simpson, *The Offering Chapel of Sekhem-ankh-Ptah*, pl. D, IX, XVI.

100 *LD* II, 9.

101 For different phraseology see: for example van de Walle, *Neferirtenef*, pl. 12; Blackman, *Meir* IV, pl. XIV; Junker, *Giza* XI, fig. 75; Murray, *Saqqara Mastabas* I, pl. XI; LD II, 47; Simpson, *The Offering Chapel of Sekhem-ankh-Ptah*, fig. 7, pl. D, IX-XVI; Ziegler, *Mastaba d'Akhethetep*, 148-9.

102 A graffiti found at Serabit al-Khadim in Sinai, dated to the Twelfth Dynasty, shows Asiatic princes riding on the donkeys' backs. Cf. A.H. Gardiner, T.E. Peet and J. Černy, *The Inscriptions of Sinai* I (London, 1955), pls. 37, 39, 44, 85. Also, an Asiatic prince is portrayed riding a donkey depicted on a scarab, dated to the Fifteenth Dynasty. Cf. Houlihan, *Animal World*, 31. For the matter of prestige's, *Urk.* IV, 1236, 3-5 – Gebel Barkal stela of Tuthmosis III, the defeated chiefs are allowed to ride away on donkeys, because the king has taken their horses from them. On the basis of a text in O. Cairo 25543 lines 4-5, Janssen stated that donkeys were employed in pulling chariots in rare occasions. See: J. Janssen, *The Commodity Prices from the Ramesside Period* (Leiden, 1975), 170; cf. argument of Nibbi in *ZÄS* 106 (1979), FN (61). Textual evidence dating to the New Kingdom alludes to chariots pulled by donkeys. See: Brewer, *et al.*, *Domestic Plants and Animals*, 100.

103 PM III2, 255 (5); L*D* II, 43 (a); S. Hassan, *Excavations at Giza*, I (Cairo, 1932), 244-246, fig 104; L. Klebs, *Die Reliefs des alten Reiches* (2980-2475 v. Chr.) (Heidelberg, 1915), 29.

104 PM III2, 642 (11); Mossa und Altenmüller, *Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep*, pls. 42-3.

105 Cf. Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 55.

106 Blackman, *Meir* IV, 38, pl. XIV. Cf. A.M. Roth, 'The practical economics of tomb-building in the Old Kingdom: a visit to the necropolis in a carrying chair', in: D.P. Silverman (ed.) For His Ka. *Essays Offered in Memory of Klaus Baer* (Chicago, 1994), 227-240.

107 Mossa und Altenmüller, *Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep*, 114, pl. 42. For *Ḫnmw-ḥtp* seated on a carrying chair over the back of two donkeys cf. Mossa und Altenmüller, *Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep*, 115, pl. 43.

108 Partridge, *Transport in Ancient Egypt*, 97.

109 Gautier, in: Baud and Shubert (eds,), *Encyclopedia*, 301; Owing a great number of domesticated donkeys is viewed as bearing high measure of status in society. See: Partridge, *Transport in Ancient Egypt*, 96; they were shown counted in tribute and booty scenes indicating their value to the country cf. PM II2, 344 (10).

110 Houlihan, *Animal World*, 31; cf. Darby, *The Gift of Osiris*, I, 235.

111 Janssen and Janssen, *Egyptian Household Animals*, 36; also see: Partridge, *Transport in Ancient Egypt*, 97.

112 W.S. Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom* (London, 1946), 172.

113 There was no difference between the price of both genders. See:: Janssen Ramesside Period study of donkey prices in Commodity Prices, 165-79; cf. Nibbi, *ZÄS* 106 (1979), 154.

114 Ploughing is the process where animals, usually sheep, would stamp over see:ds, using their hooves, to immerse them on a soft land, to a reasonable profundity. See: Brunner-Traut, *LÄ* II (1977), 27; Brewer, *et al.*, *Domestic Plants and Animals*, 100.

115 Nibbi, *ZÄS* 106, 155.

116 Cf. Klebs, *alten Reiches*, 51; L. Klebs, *Die Relief und Malereiendes Mittleren Reiches* (Heidelberg, 1922), 27.

117 A. Erman, *Papyrus Lansing* (Kobenhaven, 1925), 39.

118 Gautier, in: Baud and Shubert (eds,), *Encyclopedia*, 301.

119 Partridge, *Transport in Ancient Egypt*, 95; Janssen and Janssen, *Egyptian Household Animals*, 36; Strouhal, *Life of the Ancient Egyptians*, 113.

120 Strouhal, *Life of the Ancient Egyptians*, 117-8

121 Dating to the Twelfth Dynasty, see: J. Champollion, *Monuments de l'Egypte et de la Nubie* (Paris, 1845), pl. CCCXCI.

122 Cf. Junker, *Giza* XI, fig 75; Cf. Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 207.

123 Murray, *Saqqara Mastabas* I, pl. XI; tomb of *Rꜥ-wr* Hassan, *Excavations at Giza* I, 33 fig 26.

124 *LD* II, 47.

125 Murray, *Saqqara Mastabas* I, 15.

126 Davies, *Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh*, 14.

127 *Museo Egizio*, Turin cf. Houlihan, *Animal World*, pl. XIII.

128 168. O. Berlin 12398 translation after Wente, *Letters from Ancient Egypt*, 137.

129 Parallel spelt words indicate 'baton' or 'cudgel'.

130 Wente, *Letters from Ancient Egypt*, 170 (3).

131 Cf. Brewer, *et al.*, *Domestic Plants and Animals*, 100; Janssen and Janssen, *Egyptian Household Animals*, 37. For a possible example in a threshing context, dating to the Old Kingdom, of beating donkeys see: inscription in Fisher, *Minor Cemetery at Giza*, 100, pl. 53

132 Kanawati and Hassan, *The Teti Cemetery at Saqqara* II, pl. 77 (room I). In the story of the Eloquent Peasant, the peasant's donkeys were punished for eating grain in the field by being made to thresh. See:: Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, 171.

133 For cattle-breeding scenes see: Weeks, *Mastabas of Cemetery G6000*, 41, fig. 33, pls. 17-25; Junker, *Giza* XI, fig. 93, pl. XXIV [b].

134 Foals are mentioned in contracts and illustrated in animal processions. See: Janssen and Janssen, *Egyptian Household Animals*, 36; Partridge, *Transport in Ancient Egypt*, 96; Representations of young animals date to the Fifth Dynasty see: Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs*, 210. There existence in large number suggests a regular breeding system. See: Brewer, *et al.*, *Domestic Plants and Animals*, 100.

135 Murray, *Saqqara Mastabas* I, pl. XI; *LD* II,106b, 107.

136 Kanawati and Hassan, *The Teti Cemetery at Saqqara* II, pl. 77 (room I).

137 Nibbi, *JEA* 64, 57; Nibbi, *ZÄS* 106, 153.

138 P. Turin 1976 translation after Wente, *Letters from Ancient Egypt*, 137-8.

139 Brewer, *et al.*, *Domestic Plants and Animals*, 100.

140 The Ancient Egyptians knew the donkeys' basic qualities, practices, feeding, growth, illness and reproduction. They kept them at Pens overnight away from wild animals or thieves. Examples are derived from Old Kingdom tomb scenes; for example on the walls of the mastaba of *Mrrwk3* five species of animals are shown eating from troughs and lower registers represent hyenas being fattening up. See: P. Duel *et al.*, *The Mastaba of Mereuka* II (Chicago, 1938), pl. 153. Also a wooden model comes from the tomb of *Mkt-rꜥꜥt* Deir el Bahari dated to the Eleventh Dynasty depict a pens where four cattle are feeding from a manger, in which the front two men force-feeding two cows. Cf. Strouhal, *Life of the Ancient Egyptians*, 110.

# A Coptic Letter from Ihnasya el Madinah, Cairo Museum TR 1245, with References to Coptic Medicine*

# رسالة بالقبطية من إهناسيا المدينة، متحف القاهرة TR 1245، مع إشارات للطب القبطي

**Randa Baligh and Maher Eissa**


## ملخص

يتناول البحث دراسة لبردية؛ وهي عبارة عن خطاب من شخص يدعى 'شنودة'، وهو راهب في أحد الأديرة القريبة من الفيوم –وذلك اعتمادًا على لهجة الخطاب التي تنتمي بشكل نموذجي للهجة الفيومية–، موجهًا خطابه إلى شخص يدعى 'أثناسيوس'؛ الذي ربما كان قائدًا لفرقة في الجيش.

وعلى ما يبدو، كان هذا الخطاب كان ردًا على خطاب آخر أرسل إلى شنوده من أثناسيوس يسأل فيه عن علاج مرض أصيبت به عيناه. لذلك يقترح الباحثان أن شنوده أرسل هذا الخطاب إلى أثناسيوس ويذكر فيه أن علاج هذا المرض هو استخدام مادة التوتيا. وهذا العلاج مازال مستخدمًا حتى الآن عند بعض الطبقات الشعبية في مصر. هذه البردية مكونة من سبعة أسطر على وجه البردي وسطر واحد على ظهر البردية وهو عبارة عن العنوان.

والبردية محفوظة الآن في المتحف المصري بالقاهرة تحت رقم TR 1245، وتؤرخ غالبًا في نهاية القرن السابع وبداية القرن الثامن الميلادي. وقد اكتشفت هذه البردية في منطقة إهناسيا المدينة بمحافظة بني سويف، ولا نعرف بالضبط الظروف المحيطة بهذا الاكتشاف.

وتندرج هذه البردية تحت مجموعة البرديات القبطية الطبيعية حيث إنها تشير إلى نوع من الدواء يمكن استخدامه لعلاج العين.

ونستخلص منها أن مرسل هذه البردية راهب وعلى ما يبدو أن الكنائس والأديرة في الفترة القبطية لم تكن مجرد أماكن للعبادة والصلاة لكنها كانت مراكز طبية كما كان الحال في معابد مصر القديمة.


**Papyrus Cairo** (Ihnasya el Madinah).

**Special Register** Number (TR): 1245.[1]

**Provenance:** Ihnasya el Madinah, Beni Suef District.

**Date:** 7th-8th century CE

**Size:** Length 22 cm, width 16 cm (CG 30705).

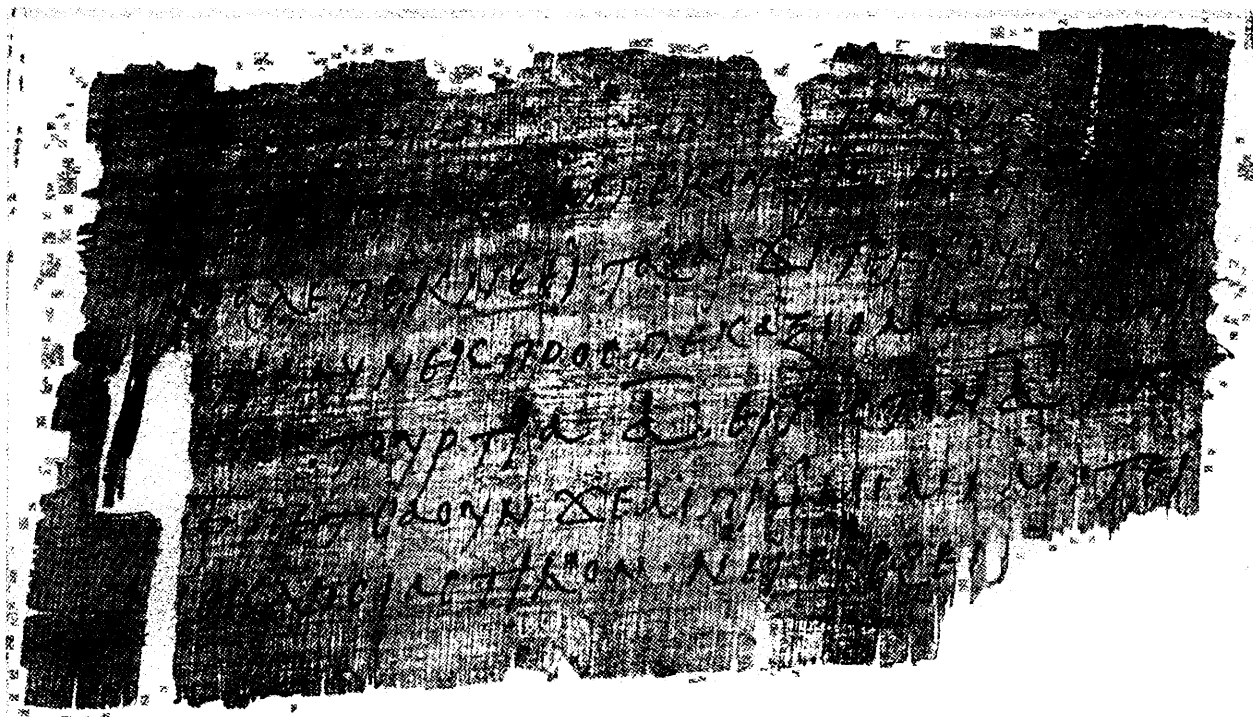
Hand: Generally related to Stegemann, Taf 9, 11.[2]

Palaeography: Papyrus is written in large clear handwriting with the aid of a thin pen. The writing does not have any ligatures. Certain clauses are punctuated with a point above the line.

**Dialect:** Standard Fayoumic.

**Content or Subject:** Personal letter with medical terms.

**Preservation:** The left hand side of the first seven lines of this text is preserved in a good condition with only a small lacuna at the beginning of the 4th and 7th lines.

**Names mentioned:** Athanasius and Shenote.

Papyrus TR 1245, Recto.

## The Text:

### Recto:

1- ⳁ ⲚϢⲀⲢⲈⲠ(Ⲛ) ⲘⲚ ⲚϨⲰⲬ ⲚⲒⲘ ⲦⲚ ⲠⲢⲞⲤⲔ, ⲀⲨⲰ

2- Γ/ Ⲁ ⲘⲠⲦⲈⲖϬⲀ ⲘⲠⲈⲔⲞⲨ ⲀⲒⲚ, ⲈⲠⲈⲒⲆⲎ ⲔⲤⲀ |ⲞⲨⲚ

3- ⲘⲀⲖⲈ ⲠⲈⲔⲚⲈⲈⲒ ⲦⲀⲌⲀⲒ ϪⲒ ⲦⲈⲒ ⲔⲞⲨⲒ ⲚⲈⲨ |ⲞⲄⲒⲀ

4- ⲦⲒ ⲈⲀⲨ ⲚⲈⲔ ⲠⲢⲞⲤⲠⲈⲔⲀⲜⲒⲞⲘⲀ ⲀⲨⲰ ⲦⲒ [

5- ϩ̄|ⲎⲔⲒ: ⲦⲞⲨⲢⲦⲒⲀ ⲁ̄ⲈⲢⲄⲀⲤⲦⲞⲚ (ⲈⲒⲄⲀⲤⲦⲞⲚ?) ⲁ̄ ⲠⲀⲁ̄|

6- Φ| ⳁ ⲠⲈⲦⲤⲀⲞⲨⲚ ϪⲈ Ⲙ̄ⲠⲒ ϬⲒⲘⲒ \ⲘⲒ/ ⲘⲒⲦⲈⲒ|

7- Ⲛ ⲈⲔⲖⲀⲤⲒⲀⲤⲦⲒⲔⲞⲚ· ⲚⲈⲒ ⲈⲒ ⲤϨⲈ(Ⲓ) |Ⲙ̄ ⲘⲀⲨ

5- ⲦⲞⲨⲦⲒⲀ

7- ⲈⲔⲔⲖⲀⲤⲒⲀⲤⲦⲒⲔⲞⲚ

## Translation:

### Recto:

1- First of all things we make obeisance and [

2- ...the healing of your light, since you know [

3- May your charity reach me and accept this small bless[ing]

4- I give glory to you according to your rank and I [

5- Poor: Cottage smoke one, erjaqtov one, [

6- That is god who knows that I did not find celery [

7- Ecclesiastic (Churchly?) those I write them [

### Verso:

...ⲚⲀⲐⲒⲞⲐ ⲠⲈ ⲦⲢⲀⲦⲒⲀⲀⲦⲒⲒⲤ? ϢⲈⲚⲞⲨⲦⲈ Ⲡ Ⲧ/ ⲈⲬ

Athanasius the Commander + Shenote the least.[3]

### Comments:

This letter is written in text-book standard Fayoumic by a monk or monastic person called Shenote to someone called Athanasius the commander ϬⲦⲢⲀⲦⲨⲁ̄ⲦⲨⲤ.

It is easy to notice that this is a medical papyrus as it contains certain expressions and terms used in these kinds of papyri.

This letter seems to be in reply to another letter of inquiry regarding a medical condition. It appears that the person called Athanasius who was a military commander, had some problem in his eye (wood or blood in eyes).[4] So he sent a letter to this monastic person called Shenote to ask him about the medicine. Shenote then responded with this letter including a prescription for his illness.

In Coptic times, monasteries and churches were used as medical centers. For example, many medical papyri were found surrounding the monastery of *Apa Jeremiah* in Saqqara. The temples of the Pharaonic period were centers of knowledge and learning. The priests of these temples were also known as healers. Certain sects of priests were particularly famous for this such as the priests of the goddess Sekhmet. This also continued in Roman Egypt and during the Islamic period as some mosques were known as medical centers. Many large present day mosques around Egypt also have medical centers attached who treat people with very reasonable prices and in some cases entirely for free.

Although very little information can be gathered from this fragmentary letter, it is still important because it offers some medical terms such as '**ⲧⲟⲩⲧⲓⲁ**'. This is the first time that term appears in Coptic documentary texts. The term '**ⲉⲣⲅⲁⲥⲧⲟⲛ**' is also not a commonly used term. It sounds like a Greek word but could not be located in dictionaries or other books. The word ergaston was almost certainly used as a remedy for eye illnesses, particularly blood in the eyes. Perhaps we may find a translation for this word in other texts.[5]

The word '**ϭⲧⲣⲁⲧⲩⲗⲁⲧⲩⲥ**' had two different meanings in the late Roman empire.

First, it designated an army general. It is derived from the feminine term στρατηλάτισσα. It was also used in literary compositions during the Byzantine empire between the 6th and 7th centuries CE as the military title of *Magister militum* during the Byzantine empire. It was also equivalent to the term *tribunus (civitatis)*. It is sometimes used in connection with relatively low offices of notary. From the 6th century,

it does not necessarily denote a general in the active service but is mostly used as an honorary title.[6] It is like using the term pasha for police officers and others nowadays in Egypt after it was abolished as a title, or using the word prince in the past to denote fine manners or grace. Second, it was a modest title. It often appears on seals of the 6th-8th century. The title 'stratelates' is sometimes mentioned as an isolated dignitary.[7]

In Byzantine times and especially in literary texts, ϭⲧⲣⲁⲧⲩⲗⲁⲧⲩⲥ translates as a military commander. At the end of the 7th to 9th centuries it is probably more appropriate to translate it as an officer 'honorary title'. However, in this letter, it is more likely a real commander since the tone indicates respect and awe such as line 4: 'I give glory to you according to your rank'.

Dialect of the letter: The dialect of this letter is standard Fayoumic.[8] The papyrus was found in Ihnasya el Madinah, Beni Suef District but was probably written in Fayoum. In any case, there is a possibility that the Fayoumic dialect was used in the whole area surrounding Fayoum and not just Fayoum itself. It is difficult in some cases to define the exact borders of a particular dialect.[9]

**Commentary:**

1- ⳨: An apostrophe-shaped mark barely appears at the top of the vertical stroke.

2- The first line is hardly visible because some papyrus fibres got out, but it is still readable. It begins with one of the most elaborate openings in Coptic letters.[10]

3- ⲡⲣⲟⲥⲕ is an abbreviated form of ⲡⲣⲟⲥⲕⲩⲛⲉⲓ. There are many forms and abbreviations for this word.[11]

4- This is a well- known expression and is usually used when somebody is ill (ⲙⲡⲧⲉⲗϭⲭ ⲙ̄ⲡⲉⲕⲟⲭ ⲗ̄ⲓⲛ, ⲙⲡⲧⲉⲗⲕⲁ ⲙ̄ⲡⲉⲕⲟⲩ ⲗⲓⲛ?), specially with eye illnesses. Ophthalmology was an important branch in ancient Egyptian medicine due to diseases caused by dust, heat, flies and intense light among other things. We know of at least five ophthalmologists from ancient Egypt. They were under the protection of the god Thoth who cured the eye of Horus after it was cut into 64 pieces. Amon was also believed to be an oculist who opens the eyes.[12] We have around 108 prescriptions to treat the eyes in medical papyri. Many of them state eye problems are said to be caused by having a demon in the eye which is a rather supernatural explanation.[13]

5- (ⲡⲉⲧ?) ⲕⲥⲗⲟⲩⲛ is reconstructed (meaning the word is not complete but can be completed based on the context).

6- The jussive ⲙⲗⲗⲉ, ⲙⲁⲣⲉ, ⲙⲁⲣ',[14] expresses a command directed to one or more first or third person entities (jussive command).[15]

7- ⲛ̄ⲉⲩⲗⲟⲅⲓⲁ is reconstructed.

8- This line describes the medicine to be taken by Athanasius. ⲧⲟⲩⲅⲓⲁ should be ⲑⲟⲩⲑⲓⲁ or ⲑⲟⲩⲟⲓⲉ توتيا τουτία. Cottage smoke is used in Coptic prescriptions for healing the eyes, or as a medicine against eye illnesses and other illnesses.[16]

9- The word ⲉⲣⲅⲁⲥⲧⲟⲛ could not be found.

10- This is a well known expression (ⲙ̄ⲡⲓϭⲓⲙⲓ), when somebody cannot do something.

11- With ⲙⲓ and mit the scribe probably made a mistake and added ⲙⲓ to the word ⲙⲓⲧ. This mistake might have happened because of the end of ⲙⲡⲓϭⲓⲙⲓ is ⲙⲓ, and the beginning of ⲙⲓ and ⲙⲓⲧ as well. mit which is probably celery, was used in ancient times to treat a variety of diseases. It is a remedy to stop blood in the eyes, like frankincense, celery is placed on both eyes.[17]

12- The address describes the recipient, Athanasius, as a commander or an officer.

13- Athanasius was a very common proper name in Middle Egyptian.[18]

**Verso:**

ⳁ stands for ornamental purposes in the middle space where the tape crossed.

## Notes

* This research paper was presented in the Ninth International Congress of Coptology held in Cairo from 14-16 September, 2008.

1 This papyrus does not have a CG or TR number because it was stored with many other Greek pieces from one box in the Egyptian Museum in Cairo. The box is from Ihnasya el Madinah and is in section 6 of the Egyptian Museum in Cairo, Curator Mr. Sayyid Hassan.

2 V. Stegemann, *Koptische Paläographie*, 25 Tafeln, Band I, *Quellen und Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums und des Mittelalters* (Heidelberg: Selbstverlag von F. Bilabel, 1936).

3 This kind of expression is common in letters, like the humble servant.

4 In ancient Egyptian medicine, diagnosis and name of disease was merely a statement of symptoms.

5 For more details concerning medicine and medical terms, see: Marie Héléne Marganne, *La Chirurgie dans l'Egypte gréco-romaine: Inventaire analytique des papyrus Grécs de Médicine* (Genève, 1981). Also: Marie-Hélène Marganne, *La chirurgie dans l'Égypte gréco-romaine d'après les papyrus littéraires grecs. Studies in Ancient Medecine* 17 (Leiden, 1998).

6 Palme, Bernhard, *Griechische Texte* XVII, *Dokumente zu Verwaltung und Militär aus dem Spätantiken Ägypten, Corpus Papyrorum Raineri*, Band XXIV, *Textband* (Wien, 2002), 178 n. 2.

'Zu στρατηλάτης als Ehrentitel s. Jones, *Later Roman Empire* II 535; ferner Gascou, Grands domains 65, Am. 362 und A. Kazhdan, *The Oxford Dictionary of Byzantium* III (1965) s.v. Stratelates. Daß der Terminus schon m 6 Jh. Nicht nur einen General im aktiven Dienst, sondern als blosser Ehrentitel auch den Rang einer Person (und nicht ihre Funktion) bezeichnene konnte, geht zweifelsfrei aus der feminine Form στρατηλάτισσα (CPR) X 127 [Ars., 584] hervor'. Daneben kann στρατηλάτης allerdings auch in byzantinischer Zeit (Besonders in den literatischen Quellen) noch militärische Kommandanten bezeichnenek und zwar also Äquivalent für magister militum: J. Durliat, *Magister militum- στρατηλάτης dans l'empire byzantine* (VIe-VIIe siècles), BZ 72 (1979) 306-320; oder für dux: M. Gelzer, *Altes und Neues aus der byzantinisch-ägyptischen Verlwaltungsmisere, APF* 5 (1913) 356; auch BZ 22 (1913), als Äquivalent für tribunus (civitatis): Maspero, *Organisation militaire* 83 f. und 89.

7 A.P. Kazhdan, ed., *The Oxford Dictionary of Byzantium* III, (New York, 1991), 1965. In the Late Roman Empire, 'Stratelates' has two different meanings which are general or 'Magister militum', or a modest title equated to that of the ⲁⲡⲟ ⲁⲡⲁⲣⲑⲟⲛ in Justinian I's novel 90. It often appears on seals in the 6th-8th CE. It continued into the 11th century and meant commander in chief.

8 Fayoumic dialect is characterized by the exchange of the 'r' sound to an 'l' sound. Most Fayoumic documents fall between the 4th to the 11th century. In writings from the previous century, they sometimes referred to it as the 'Bashmuric' dialect. This is a misnomer as the latter is the dialect of people who live in the northern Delta near Mansoura. In Arabic: E.M. Ishaq, *Coptic Literature: Coptic Dialects and their Literary Effects* (Cairo, 1998), 21, 24.

9 For medical information check: A. Biedenkopf-Ziehner, *Untersuchungen zum Koptischen Briefformular unter Berücksichtigung ägyptischer und griechischer Parallelen. Koptische Studien*, Band I (Würzburg, 1983), 94 ff. προσκυνει.

10 For more details about ⲧⲟⲩⲧⲓⲁ, see: G.E. Baithar, *Zusammenstellung über die Kräfte der Bekannten infachen Heil-und Nahrungsmittel von Abu Mohammed Abdallah Ben Ahmed aus Malaga, bekannt unter dem Namen Ebn Baithar. Aus dem arabischen übersezt von Joseph v. Sontheimer.* Erster Band (Stuttgart, 1840); W.C. Till, *Die Arzneikunde der Kopten* (Berlin, 1951), 67, no. 64; Hüttenrauch, J.R. Martindale, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, 3 vols. (Cambridge, 1992).

11 H. Förster, *Wörterbuch der griechischen Wörter in den koptischen dokumentarischen Texten*; Herausgegeben von Hans Förster. *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, Band 148 (Berlin, 2002), 690 ff. προσκεινε, προσκεινει. προσκην, προσκη-ναι, προσκηνε, προσκηνψ, προσκινε, προσκινει, προσκινοψ, προσκψ, προσκψν.

12 H. Kamal, *Dictionary of Pharaonic Medicine* (Cairo, 1967), 159.

13 Some of the eye spells are: nos. 9, 23, 34, 36 from the London papyrus, 356, 360, 385 from Ebers, os-

tracon Deir el Medina no. (8) 1062, ليلى عزام، التعاويذ السحرية ضد الأمراض في عصر الدولة الحديثة: دراسة حضارية، (رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2001) 120–127

14 B. Layton, A *Coptic Grammar with Chrestomathy and Glossary: Sahidic Dialect, Porta Linguarum Orientalium N.S* (2002) §340.

15 Layton, *A Coptic Grammar, Porta Linguarum Orientalium* 20 (2004), §340, 268.

16 W.C. Till, *Die Arzneikunde der Kopten*, 67, no. 64, Hüttenrauch.

17 L. Manniche, *An Ancient Egyptian Herbal* (London, 1989), p. 76-77. Ancient Egyptian [hieroglyphs], *m3tt*, Arabic كرفس karafs. Dioscorides gave the Egyptian name as *mith* (III.75). According to Hassan Kamal, *Dictionary of Pharaonic Medicine*, 92, celery or '*matet*' could mean either celery or parsley. There were different kinds of celery such as *Apium graveolens* (pharmaceutical *Herba Apii graveolentis, Fructus Apii graveolentis*), *Apium dulce* Mill (celery of the Delta), and *Apium petroselinum* (desert celery). In his translation of Ebers, Dawson rendered it as mandragora. In papyrus Ebers Pres 352, it is used externally as an application over the eye to expel blood from the eyes-probably a sub-conjunctival haemorrhage, Ebbell's translation of Ebers, 70; B. Ebbell, *The Papyrus Ebers: The greatest Egyptian medical document* (Copenhagen, 1937). It appears in Crum as parsley or celery in both Sahidic and Bohairic. W.E. Crum, *A Coptic Dictionary* (Oxford, 1962), 188.

18 B.A. Pearson and J.E. Goehring (eds.), *The Roots of Egyptian Christianity. Studies in Antiquity and Christianity* (Philadelphia, 1986). Perhaps Ch. Kannengiesser, S.J., 'Athanasius of Alexandria vs. Arius: The Alexandrian Crisis', 204-215; A. Schiller, 'A Checklist of Coptic Documents and Letters', *BASP* 13, no. 1 (1976), 99-123. See: pap. V 9492.

# A New List of the High-Priests of Ptah at Memphis till the End of the Ancient Egyptian History (332 BCE) (Part 2: From the Twenty-First Dynasty to the Thirtieth Dynasty)

# قائمة جديدة بكبار كهنة پتاح منف حتى نهاية التاريخ المصري القديم (عام ٣٣٢ ق.م)

## الجزء الثاني: من عصر الأسرة الحادية والعشرين وحتى عصر الأسرة الثلاثين

**Basem Samir El-Sharkawy**

## ملخص

تناول الباحث بالجزء الأوّل من هذه الدراسة –المنشور بالعدد السابق– اللقب *wr ḫrp(.w) ḥmw(.wt)* الدال على منصب كبير كهنة المعبود پتاح في العاصمة منف، وكل من قراءته وترجمته الحديثتين، مع عرض لجميع القراءات والترجمات السابقة، وكذلك ذكر ملابسه وشاراته المميزة التي يأتي على رأسها: جلد الفهد 'شيتا الصياد' (Gepard)، وقلادته الفريدة ('سعح')، بالإضافة إلى خصلة الشعر الجانبية. كما عرض بالجزء السابق دراسة نقدية لما اعترى الدراسات السابقة من لبس وإشكاليات تأريخية، بل وتضارب في الأعداد التي بلغتها في حصر كبار الكهنة الذين بلغوا بها حسب توالي صدورها: 52 (تشارلز مايستر: (Charles Maystre, Ph.D. [1948] published in *OBO* 113 (Göttingen, 1992) و83 (ديتر فيلدونج: (Dieter Wildung, *LÄ* II (Wiesbaden, 1977), 1256-1265 و 46 (پورتر–موس: PM III2, part 2, fascicle 3, (Oxford, 1981), 916-918)، في حين توصّل الباحث إلى حصر عدد 104 كبير كهنة للمعبود پتاح بمنف اعتماداً على المصادر الرئيسية الأوّلية المعاصرة واللاحقة، فعرض قائمة حديثة بترتيبهم، بدءاً من أقدمهم إبان نهاية عصر الأسرة الثانية بالدولة القديمة وبلوغاً حتى نهاية عصر الدولة الحديثة، بما يصل بعددهم إلى (75) كبير كهنة.

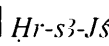
أما الجزء الحالي (الثاني) من الدراسة، فيتناول كبار الكهنة من (رقم 76) وحتى كبير الكهنة (رقم 104)، الذين عاشوا إبان عصور الأسرات من الحادية والعشرين إلى الثلاثين (وبعضهم لم يسلف ذكره سابقاً، مثل: حاتياي)، مع جهل تام بكبار الكهنة الذين عاصروا الأسرتين الثامنة والعشرين والتاسعة والعشرين، وكذلك الكثير ممَن عاصر الأسرة الثلاثين خلا كبير كهنة واحد فقط معروف من تلك الأسرة. ويتميز هذا الجزء من القائمة بأنه يمدّ معارفنا عن كبار كهنة منف من عصر الأسرة السابعة والعشرين –التي توقفت عندها القوائم السابق ذكرها أعلاه– إلى عصر الأسرة الثلاثين. في حين أن الجزء الثالث والأخير من هذه الدراسة سيتناول بالدراسة كبار كهنة منف إبان العصر البطلمي وحتى آخر كبير كهنة (عاصر العقد الأوّل من حكم الإمبراطور الروماني 'أوكتافيوس أوغسطس')، وعرض قائمة حديثة تتماشى مع ما تم التوصل إليه من نتائج خلال الدراسة.

The previous part of article (issue no. 3, 21-47)* dealt with the High-priests of Memphis (HPPM): their professional title (*wr ḫrp.w ḥmw.wt*) and its translations, as well as their costume ('Gepard'-skin), symbols (such as *sꜥḥ*-necklace), and the side lock. The first part of the new sequence dating list started with the first one in the Second Dynasty and stopped at the End of the New Kingdom; while the present part of article continuing this aim, begins from the Twenty-First Dynasty till the End of the Ancient Egyptian History (Thirtieth Dynasty), with new HPPM such as no. 78: *Ḥꜣ.t.iꜣj* who was also called *Ḥꜥ(j)-m-Wꜣs.(t)* (Twenty-First Dynasty), and no. 104: *Ḏd-ḥr* (?) (Thirtieth Dynasty).

**The HPPM names and their ordering are as follows:**

N.B. (*) in text below indicates the photos/figure with its caption related to HPPM number.

**IV. Third Intermediate Period**

Two major genealogical documents from the core of our knowledge of Memphite pontiffs for this period, and (combined with contemporary data) have an important and direct bearing on the Twenty-first Dynasty chronology. Theses are the remarkable genealogies of Memphite priests, one of which is in Berlin (23673: Fig. C in issue no. 3, 32) and the other is a parallel from the Serapeum of Saqqara, which is now in the Louvre ('96'; Cat. 52: Fig. D in issue no. 3, 32).[264]

Dynasty of *ꜥšꜣ-jḫt* I. [№ 76] contains, *Pwpw* I. [№ 77], [maybe *Ḥꜣ.t.iꜣj* / *Ḥꜣ.t.wy*, № 78 ?], *Ḥr-sꜣ-Jś.t* I. [№ 79], *Pwpw* II. [№ 80], *ꜥšꜣ-jḫt* II. [№ 81], *ꜥnḫ.f-nj-Śḫmt* I. [№ 82], *Šd-sw-Nfr-tm* [№ 83], *Ššnḳ* I. [№ 84], and *Wsrkn* [№ 85]. While the Dynasty of *Ššnḳ* II. [№ 87] contains, *Mr-n-Ptḥ* [№ 86], *Ṯkrṯ* [№ 88], *Pꜣ-dj-Js.t* [№ 89], *Pꜣj.f-ṯꜣw-Wbꜣstt* [№ 90], *Ḥr-sꜣ-Jś.t* II. [№ 91], and *ꜥnḫ.f-nj-Śḫmt* II. [№ 92].[265] Most of those HPPM were not buried in tombs at Saqqara, but in cenotaphs (burial chambers) in Memphis itself beside the enclosure of the great temple of Ptah.[266]

76- *ꜥšꜣ-jḫt* I., He was mentioned on Berlin 23673: 1/15* [267] as a son of *Ptḥ-m-ꜣḫ.t* II. [HPPM № 64] son of *Nfr-rnp.t* [№ 63] son of *Ptḥ-m-ꜣḫ.t* I [№ 61] according to Berlin 23673: 2/1-3.[268] Temp. Twenty-First Dynasty: Amenophis (according to Wildung),[269] or Amen-em-<ipet?>-nisu (*Nfr-kꜣ-Rꜥ* - *Ḥkꜣ-Wꜣst*) (according to Berlin 23673: 1/15, and to K.A. Kitchen).[270]

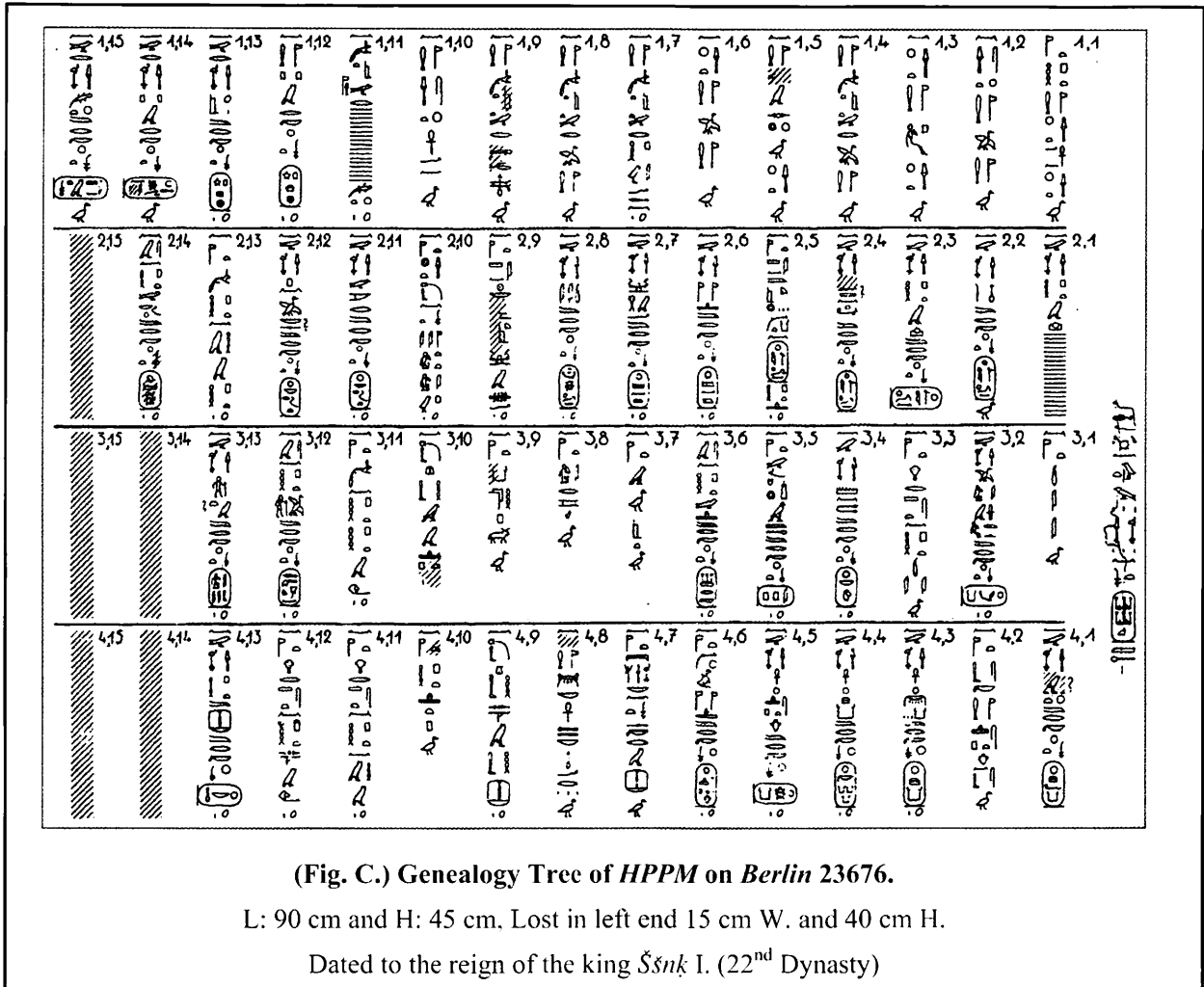
77- *Nṯr(j)-ḫpr-Rꜥ-mrj-Ptḥ* also known as *Pwpw* I,[271] Louvre 96: 11 (Fig. D, line 3, 33);[272] lintel of Cairo Museum CG. 40033*1;[273] lintel of Copenhagen, Ny Carlsberg, Glyptothèque A 746*2;[274] and was also mentioned as *Pp* on Berlin 23673: 1/14*3. [275] Temp. Pasebkhanut (*Pꜣ-sbꜣ-ḫꜥ-niwt*: Psusennes) I (*ꜥꜣ-ḫpr-Rꜥ stp-n-Ỉmn*) according to Berlin 23673 and to K.A. Kitchen,[276] while Hermann Kees stated that *Pwpw* (I) practiced his duties since the final years of Pasebkhanut I reign and during his successors: *Ỉmn-m-ipt* (*Wsr-mꜣꜥt-Rꜥ stp-n-Ỉmn*), Oserkon the Elder (*ꜥꜣ-ḫpr-Rꜥ stp-n-Rꜥ*), and the first years of the reign of Siamun (*Nṯr-ḫpr-Rꜥ mry-Ỉmn*),[277] but according to Dieter Wildung he practiced his duties only during the reign of Siamun.[278]

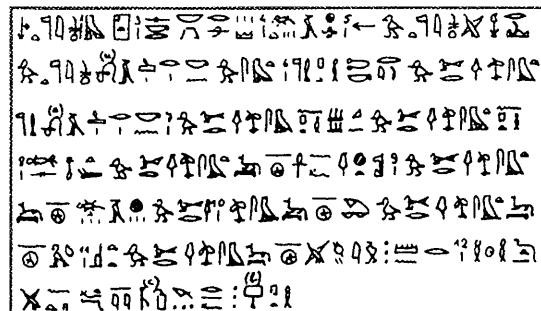
78- *Ḥꜣ.t.iꜣj* or *Ḥꜣ.t.wy(?)*, the High-priest of Ptah at Memphis (*wr ḫrp.w ḥmw.wt*) and the *Śm*-priest, who was also called *Ḥꜥ(j)-m-Wꜣś.(t)*, the father of 'God's father, Secretary of Ptah', etc. *ꜥnḫ.f-n(j)-mw.t*, on a lintel dating to the reign of Siamun (21st Dynasty) found in 'Kom Rabia'a' كوم ربيعة or 'Kom Rabiꜥ' كوم ربيع around Hathor Chapel at Mit-Rahinah: Copenhagen, Ny Carlsberg Glypt. Æ.I.N. 1012, Bristol, City Museum H 3568-3569,[279] and was also the father of a man who had a common name during this period which is [*Ḥ*]*r-(sꜣ)-Jś.t*,[280] who served under 'the king of Upper and Lower Egypt, the Lord of the Two Lands (Siamun)' whose name was lost among the remaining inscriptions on an inscribed small limestone object. This last object was discovered in 1987 by SCA in 'Kom el-Fakhry' كوم الفخري, in the area of 'Saqiet el-Khateeb' ساقية الخطيب and 'Muslims cemetery' جبانة المسلمين (Register Book of the Antiquities Inspectorate at Mit-Rahinah, No. 3982*).[281]

79- *Ḥr-sꜣ-Jś.t* I., son of *Nṯr(j)-ḫpr-Rꜥ-mrj-Ptḥ* also called *Pwpw* I

**(Fig. C.) Genealogy Tree of *HPPM* on *Berlin* 23676.**

L: 90 cm and H: 45 cm. Lost in left end 15 cm W. and 40 cm H.

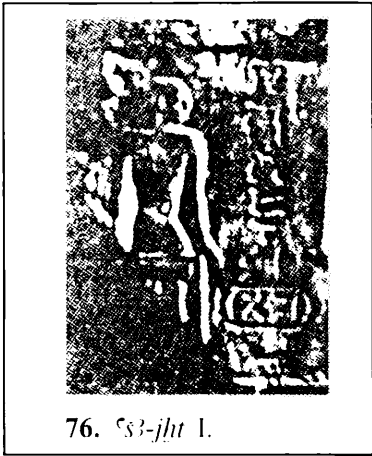
Dated to the reign of the king *Ššnḳ* I. (22nd Dynasty)

[№ 77]. He was mentioned on Louvre Stele 96: 10-11 (Fig. D);[282] may be he who was mentioned as *S3-Jś.t* son of *Pp* I. on Berlin 23673: 1/13-14*1;[283] and there is doubt that he is the owner of statue-naos in the Cairo Museum CG. 1212[284] (JE. 27847, SR. 9333)*2 (?). Temp. Pasebkhanut (Psusennes) II.[285]

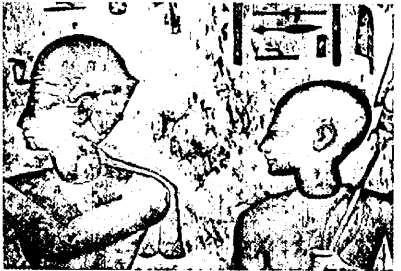
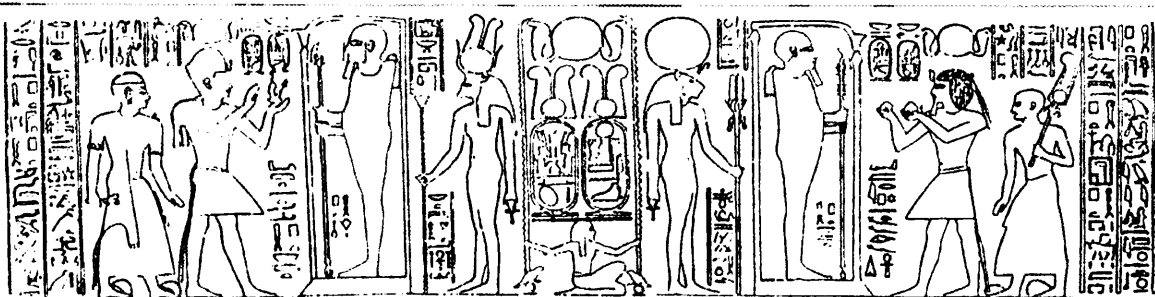
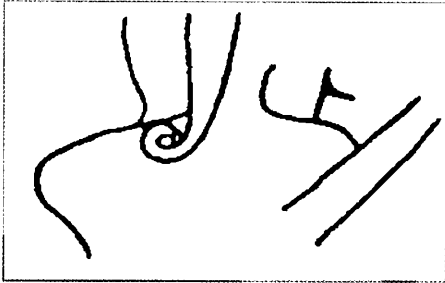
80- *Pwpw* II[286] or *Dm-pḏt* (?!), son of *Ḥr-s3-Jś.t* I [№ 79], as it had been written and mentioned as HPPM on Louvre Stele 96: 9-10 and 11 (?) (Fig. D);[287] while considered only as a 'prophet' (*ḥm-nṯr*) on Berlin 23673: 1/12*. Temp. Pasebkhanut (Psusennes) II.[288]

**(Fig. D.)** ***Genealogy Stele of*** ***ʿš3.wt-3ḫ.wt***

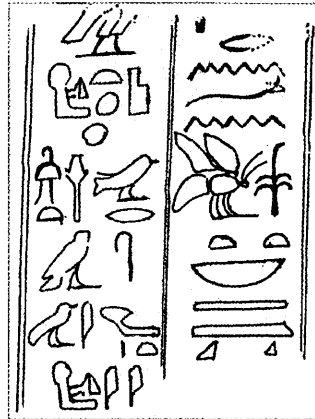
[Famous as Louvre- Serapeum 96]

***Sérapéum-Louvre Stele*** **IM. 3429 (= RC 3160 = *no. 96* = R 440 = *Cat.* 52).**

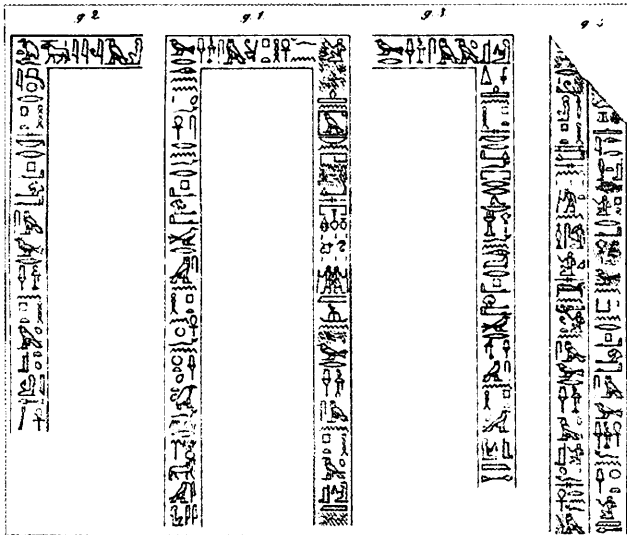
81- ʿš3-jḫt II,[289] son of *Pwpw* II. [№ 80], he was mentioned as HPPM on BM Statue 904 (25); and Louvre Stele 96: 9-10 (Fig. D); while as *ḥry-sšt3 (n) st-wrt, ḥm-nṯr*, 'Chief of Secrets of the Great Seat and Prophet' on Berlin 23673: 1/11*.[290] Temp. Twenty-First Dynasty (king's name is destroyed).[291]

82- ʿnḫ.f-nj-Sḫmt I., son of ʿš3-jḫt II. [№ 81] as a HPPM according to Louvre Stele 96: 8-9 (Fig. D), but as a 'prophet' (*ḥm-nṯr*) on Berlin 23673: 1/10*; he was also

**76.** ʿš3-*jḫt* I.

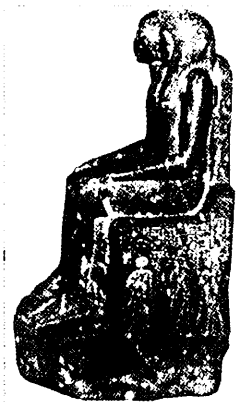
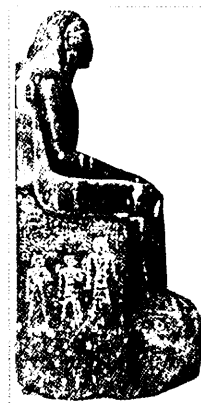
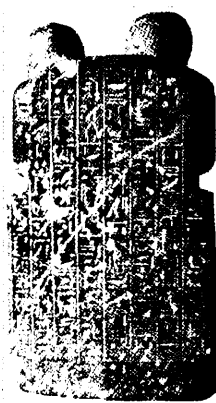
**77.1a** *Nṯr(j)-ḫpr-Rʿ-mrj-Ptḥ* called *Pwpw* I. **(CG. 40033)**

**77.1b** Detail of **77.1a (CG. 40033)**

**77.2a** *Nṯr(j)-ḫpr-Rʿ-mrj-Ptḥ* called *Pwpw* I. on top, left **(Copenhagen, Ny Carlsberg, Glyptothèque, A 746)**

**77.2b** The necklace and the side-lock of *Pwpw* I.
**(part of Copenhagen, Ny Carlsberg, Glyptothèque, A 746)**

**77.3** *Nṯr(j)-ḫpr-Rʿ-mrj-Ptḥ*, called *Pwpw* I.

**78.** *Ḥ3.t.i3j* or *Ḥ3.t.wy* (?) (***Register Book of the Antiquities Inspectorate at Mit-Rahinah*, No. 3982**)

**79.1** (*Ḥr-*)*s3-Js.t* I.

**79.2a** and **91.** *Ḥr-s3-Js.t* I. or II. (**CG. 1212 = JE. 27847 = SR. 9333**)

**79.2b** and **91.1** *Ḥr-s3-Js.t* I. or II. **(CG. 1212)**

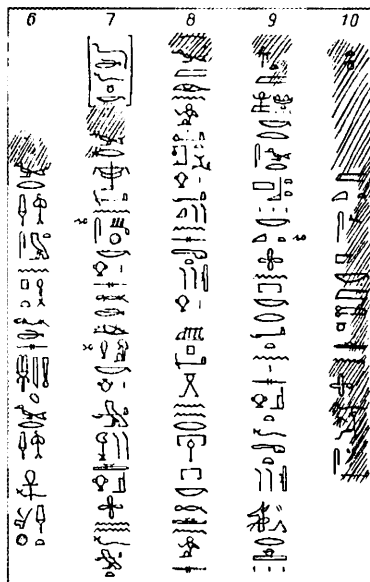
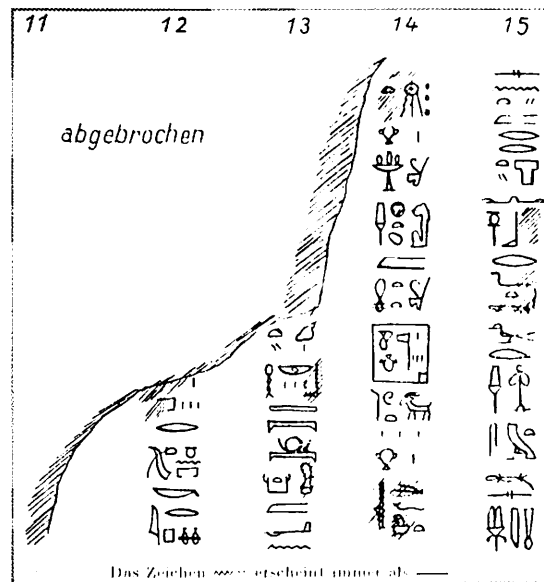
**80.** *Pwpw* II. (?)

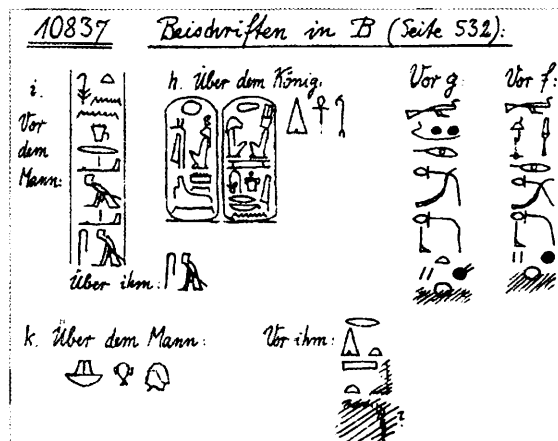
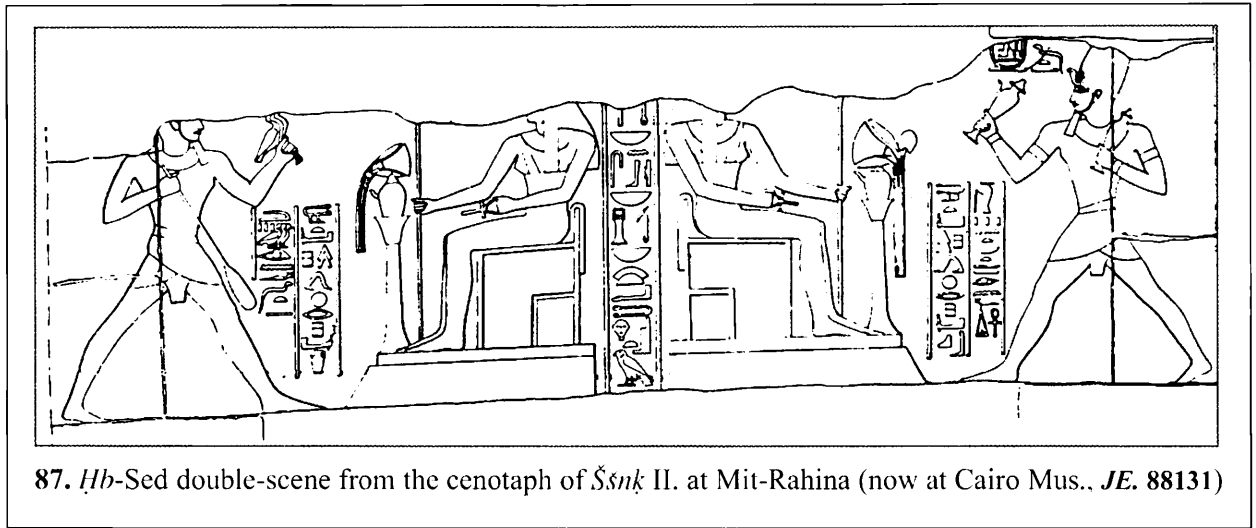
**81.** *ʿ3-jḥt* II. (?)

**83.1** Double-statue of *Šd-sw-Nfr-tm* with his wife *T3-šp-Jst* **(CG. 741**, 43 cm); also **82.** *ʿnḫ.f-nj-Sḫmt* I.

**83.2a** *Šd-sw-Nfr-tm* (statue from Mit-Rahina, **JE. 86758)**

**83.2b** Right side inscription

mentioned on both Cairo Museum JE. 86789 and CG. 741 (JE. 29858, SR. 9319)*[83]. Temp. Twenty-first Dynasty (according to Wildung) or specific Pasebkhanut (Psusennes) II and may be till the first years of the reign of *Ššnḳ* I (Twenty-Second Dynasty) (according to both Heba Mahran and Basem El-Sharkawy).[292]

83- *Šd-sw-Nfr-tm*, a son of *ʿnḫ.f-nj-Sḫmt* I. [№ 82] and a HPPM according to Louvre Stele 96: 7-8 (Fig. D); while only as *ḥry-sštꜣ (n) st-wrt, ḥm-nṯr*, 'Chief of Secrets of the Great Seat and Prophet' on Berlin 23673: 1/9 (fig. C). He was married to a 'priestess of goddess Mut' named *Tꜣ-špn-Jś.t* and had five sons with priestly titles: *Ššnḳ* (I.) [№ 84], *ʿšꜣ-jḫt*, *ʿnḫ.f-nj-Sḫmt*, *Ḥr-sꜣ-Jś.t*, and *Pꜣ-ḥm-nṯr*; and two daughters were 'chanteuse in the choir of the beloved Ptah': *Tꜣ-dnjt-n-Bꜣstt* and *Tꜣ-šrj-n-Mwt*.[293] His major monuments are: gray granite Double sitting statue, Cairo Museum CG. 741

**83.2c** Back side inscription

**83.2d** Left side inscription

**83.3** *Šd-sw-Nfr-tm* (***Serapeum-Louvre Kneeling Group-Statue holding Stela*** **E. 25680)**

**85./87.** Inscription, Tel-Basta Temple (**Berlin 10837**)

**87.** *Ḥb*-Sed double-scene from the cenotaph of *Ššnḳ* II. at Mit-Rahina (now at Cairo Mus., ***JE.* 88131**)

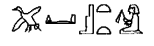
(JE. 29858, SR. 9319)*1;[294] Quartzite sitting statue, JE. 86758*2 discovered by Ahmed M. Badawi during his excavation at Mit-Rahina at 1942;[295] and Cleveland Museum Stele.[296] He had been mentioned also on: Louvre Stele 96: 7-8 (Fig. D);[297] Serapeum-Louvre Kneeling Group-Statue holding Stela E. 25680*3;[298] and Berlin Museum 8169 (Memphis)[299]. Temp. Twenty-second Dynasty: *Ššnḳ* (Shoshenq) I.[300]

84- [hieroglyphs] *Ššnḳ* I, son of [hieroglyphs] *Šd-sw-Nfr-tm* [№ 83], and the father of *Wsrkn* [№ 85]. He was also related to King Shoshenq I,[301] and was mentioned on Louvre Stele 96: 7 (fig. D).[302] Temp. Twenty-second Dynasty: *Ššnḳ* I.[303]

85- [hieroglyphs] *Wsrkn*, son of [hieroglyphs] *Ššnḳ* I. [№ 84], and the father of a 'priest and *Sm*-priest of Ptah' named *Ṯkrṯ*.[304] *Wsrkn* was mentioned on Louvre Stele 96: 6 (Fig. D).[305] Probably he was mentioned on Berlin Museum 10837* (Inscription from the Temple of Tel-Basta) (?).[306] Temp. Twenty-second Dynasty: *Wsrkn* (Osorkon) II.[307]

86- [hieroglyphs] *Mr(j)-n(j)-Ptḥ*, according to Ch. Maystre he maybe a son of [hieroglyphs] *Ššnḳ* II [№ 87] and a brother of the HPPM *Ṯkrṯ* [№ 88] (?!)[308] He was mentioned on Serapeum-Louvre Stela 119 (S.N. 82).[309] Temp. Twenty-second Dynasty: *Ṯkrṯ* (Tekeloth) II[310] during the last years of the reign of *Wsrkn* (Osorkon) II.

87- [hieroglyphs] *Ššnḳ* II., the crown prince, son of the king *Wsrkn* (Osorkon) II from the queen [hieroglyphs] Karomama.[311] His cenotaph was inside the Temenos of Ptah Temple at Mit-Rahina, and moved to Cairo Egyptian Museum (JE. 88131)* with its monuments (JE. 86763-86793 and Temp. Nr. 4/1/44/1-11, 9/1/44/1-4).[312] I agree with Charles Maystre's opinion[313] which regarded that the HPPM who was mentioned on Berlin Museum 10837* (Inscription from Tel-Basta Temple) (?)[314] is *Ššnḳ* II. Temp. Twenty-Second Dynasty: *Wsrkn* (Osorkon) II, died after(?) Year 23 but before his father.[315]

88- [hieroglyphs], [hieroglyphs] *Ṯkrṯ*, (younger?) son of *Ššnḳ* II. [№ 87], and married from his father's (Osorkon II) half-sister [hieroglyphs] *Ṯsw-B3stt-prt* (her mother: *Js.t-m-hb*) (Louvre Stele IM. 3749: 17), and maybe he married also from the priestess *Dd-B3stt-iw.s-ʿnḫ*.[316] His burial chamber was located beside the

**88./89./90.** *Ṯkrt*. *Pꜣ-dj-Js.t*. and *Pꜣj.f-ṯꜣw-Wbꜣstt* **(*Sérapéum-Louvre Stele* IM. 3749)**

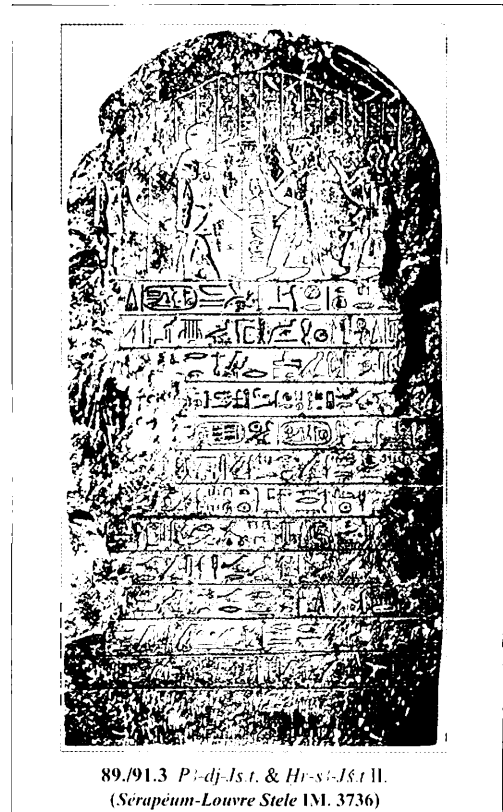
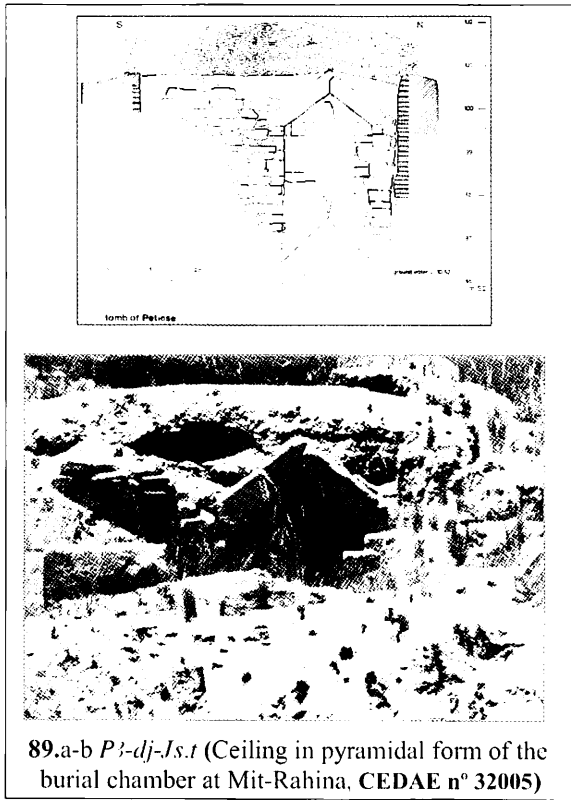
**88./89./91.2** *Ṯkrt*, *Pꜣ-dj-Js.t*. & *Ḥr-sꜣ-Js.t* II. (*Sérapéum-Louvre Stele* IM. 3697)

cenotaph of his father, and moved with its monuments also into Cairo Egyptian Museum (JE. 86815-86823).[317] He was mentioned on Louvre 38/39:[318] (1) On Sérapéum-Louvre Stele IM. 3697 (RC 2792; S 1904; no. 34; R 410; no. 6344) as a HPPM;[319] and (2) on Sérapéum-Louvre Stele IM. 3749 (RC 2998; N. 413; S 1898 ?; no. 18; R 401) but not as a HPPM.[320] Temp. Twenty-second Dynasty: *Ššnḳ* (Shoshenq) III.

89- [hieroglyphs] , [hieroglyphs] *Pꜣ-dj-Js.t*, Great Chief of the Ma, son of *Ṯkrt* [№ 88], and grandson of Osorkon II from his mother's side (*Ṯsw-Bꜣstt-prt*), but as a son of the grandson from his father's side (*Ṯkrt*).[321] During 1942-1944, Ahmed M. Badawi discovered his burial chamber at Mit-Rahina with the ceiling in pyramidal form (CEDAE n° 32005)*, and its monuments are now in Cairo Egyptian Museum (JE. 86109, 86754-86762, 86794-86800, 86946-86950).[322] He was mentioned as a 'Great Chief of the Ma' not as a HPPM on Louvre 38/39:[323] Sérapéum-Louvre Stele IM. 3697*[324] and IM. 3749*.[325] Temp. Twenty-second Dynasty: from Year 28 of *Ššnḳ* (Shoshenq) III till Year 2 of *Pꜣ-mi* (Pimay).

90- [hieroglyphs] *Pꜣj.f-ṯꜣw-Wbꜣstt*, son of *Pꜣ-dj-Js.t* [№ 89], and a half-brother of *Ṯkrt* [№ 88]. Ushabti of Cairo and Berlin 11637,[326] and recorded on both above-mentioned Louvre 38/39:[327] Sérapéum-Louvre Stele IM. 3697* [328] and IM. 3749*.[329] Temp. Twenty-second Dynasty: Year 28 of *Ššnḳ* (Shoshenq) III only (according to K. A. Kitchen, *The Third Intermediate Period in Egypt*, 487 (Table 18)), but the reign of *Pꜣ-mi* (Pimay) (according to Wildung, *LÄ* II, 1262: 76).

**89.**a-b *P3-dj-Js.t* (Ceiling in pyramidal form of the burial chamber at Mit-Rahina, **CEDAE n° 32005)**

89./91.3 *P3-dj-Js.t.* & *Hr-s3-Js.t* II. (*Sérapéum-Louvre Stele* IM. 3736)

91- [hieroglyphs] *Ḥr-s3-J*ś*.t* II, son of [hieroglyphs] *P3-dj-Js.t* [№ 89] according to Sérapéum-Louvre Stele IM. 3736: 4-9 and 17-20.[330] Also Ahmed M. Badawi discovered during 1942-1944 his burial chamber at Mit-Rahina, and its monuments are now in Cairo Egyptian Museum (JE. 86807-86814).[331] He is the owner of the statue-naos of Cairo Museum CG. 1212[332] (JE. 27847, SR. 9333)* [79.2 & 91.1]. His name is recorded also on both the Sérapéum-Louvre Stele IM. 3697*2 (RC 2792, S 1904, no. 34, R 410; no. 6344);[333] and Sérapéum-Louvre Stele IM. 3736*3 (RC 2793, S 1905, no. 36, R 411)[334] Temp. Twenty-second Dynasty: *P3-mi* (Pimay) and *Ššnḳ* (Shoshenq) V.[335]

92- [hieroglyphs] *ʿnḫ.f-nj-Sḫmt* II, son of [hieroglyphs] *Ḥr-s3-J*ś*.t* II. [№ 91].[336] He was mentioned on the statue-naos of Cairo Museum CG. 1212[337] (JE. 27847, SR. 9333)*[79.2 and 91.1]. Temp. Twenty-second Dynasty: *P3-mi* and *Ššnḳ* V.[338]

93- [hieroglyphs] *Tf-nḫ.t* (?!); He did not hold the title *wr-ḫrp(.w)-ḥmw(.wt)* (HPPM), but he held the title '*Sm*-priest of Ptah' as it was mentioned on Piankhi Stele (line 20).[339] Temp. Twenty-fourth Dynasty.

94- [hieroglyphs] *B3k-n-rn.f*,[340] Two Ushabtis of Berlin Museum 5829 and 7997, the description on them mentioned him as 'Hoherpriester von Memphis' (HPPM).[341] Temp. Twenty-fifth Dynasty.

95- [hieroglyphs] *T3h(3)rḳ(3)* (?!), Francis L. Griffith presumed that he held the title of the High-priest of Ptah, before being the King of Upper and Lower Egypt, beside being the ruler of Lower Egypt at that time.[342] Temp. Twenty-fifth Dynasty.

**V. Late Period** [343]

96- *P3-dj-Pp*,[344] He had three statues:[345] Aberdeen, Anthropological Museum 1405; Cairo Egyptian Museum CG. 525*1[346] (Leider Squeezes 16.11 A, B = SCHISM 1054) and CG. 595*2.[347] Maybe he owned also:[348] Ushabti of Cairo Mus. CG. 47354,[349] four alabaster canopic jars CG. 4266-4269, and Sérapéum-Louvre Stele IM 3098. Then he will be, according to Hasan Nasr el-Din, the one who had the same name, buried in a tomb had seen on 1892 by De Morgan at Saqqara between pyramids of Teti and Userkaf,[350] held the titles: *it-nṯr, mrj-nṯr, wꜥb ꜥ3* ('God's father, beloved from the god and the high purifier-priest'), and was born to *P3-dj-Ptḥ*,[351] 'prophet of Ptah and prophet of Bastet mistress of Ankh-tauy' and the lady *Nfr-ḥrj* (according to PM III², 565, 811) or *Wb3stt* (according to Aubert, 216-217 & Schneider, 227).[352] Wildung referred that he was mentioned in A. Erman's manuscript of Wb. who translated the name as: 'he who was given from the god (Pep)', this structure which appeared during the Twenty-second Dynasty.[353] Temp. Twenty-sixth Dynasty: during the reign of *Psmṯk* I (before year 21, according to Hasan Nasr el-Din). [354]

97- *Ḥk3-ir(w)-ꜥ3*, he and his family successor [№ 98 and № 101] held the two titles *wr ḫrp(.w) ḥmw(.wt), ḥm-nṯr Ptḥ* 'Greatest of the Directors of craftsmen and the priest of Ptah'.[355] Temp. Twenty-sixth Dynasty: (c. 589 BCE and after) during the reigns of both of *Nj-k3w* II and *Psmṯk* II.[356]

98- *Nfr-jb-Rꜥ-mn(w)*, son of *Ḥk3-ir(w)-ꜥ3* [№ 97][357] and father of *Nj-k3w-mrj-Ptḥ*, 'god's father, *śm*-priest, Chief of the King's Secrets, and the overseer of the *imj-ḫnt*'[358] as mentioned on a stele (Sérapéum-Louvre Stele 4213) belonging to his grandson's son *Jꜥḥ-mś-mn(w)* I. (№ 101). Temp. Twenty-sixth Dynasty: (c. 564 BCE and after) during the reign of *W3ḥ-jb-Rꜥ* (Apries).[359]

99- *N(j)-k3-w(j)-mn(w)*, he was mentioned on Ushabti Berlin 11641[360] and it had been stated

**96.1** *P3-dj-Pp* (*Cairo Mus. Statue*, **CG. 525**)

**96.2a** *P3-dj-Pp* (kilt of ***Cairo Mus. Limestone headless Statue***, **CG. 595**. H. 37 cm, from Mit-Rahina)

**96.2b** *P3-dj-Pp* (Between the legs of CG. 595)

**96.2c** *P3-dj-Pp* (On the back-pillar of CG. 595)

on its label[361] that the owner was 'Hoherpriester von Memphis' (HPPM). Temp. Twenty-sixth Dynasty: According to Ch. Maystre he held his office during the reign of *Jʿḥ-mś* II (Amasis).[362]

100- *Wḏ3-šw* (?),[363] we did not know his father's nor mother's names, but he had a son called *Ḥr*. He did not hold the traditional Memphite high-priestly title, *i.e. wr-ḫrp(.w)-ḥmw(.wt)*, but he held the title *ḥm-nṯr wr n Ptḥ* 'the great priest of Ptah' (the High-priest of Ptah) which is mentioned on two Ushabti: München Museum ÄS 616 (belongs to him) and London, University College Museum 583 (belongs to his son *Ḥr*). Temp. Twenty-sixth Dynasty and Twenty-seventh Dynasty.[364]

101- *Jʿḥ-mś-mn(w)* I.[365] also called *Ḫnm-jb-Rʿ s3-Ptḥ*,[366] son of 'god's father, *śm*-priest, Chief of the King's Secrets, and the overseer of the *imj-ḫnt*' called *Nj-k3w-mrj-Ptḥ*, who was son of *Nfr-jb-Rʿ-mn(w)* [№ 98].[367] *Jʿḥ-mś-mn(w)* I was mentioned on two stelae: One belongs to him, Sérapéum-Louvre Stele 4213;[368] and the other to his son (*Śm3-t3.wj-tf-nḫ.t*)'s Sérapéum-Louvre Stele 4044 (Louvre 324) dated to the Year 36 from the reign of Darius I[369] (489 BCE). He married three women: From *Sḫmt-nfr*, he had three sons (*Śm3-t3.wj-tf-nḫ.t*;[370] *Ḥrj*; and *Jʿḥ-mś-mn(w)* II, № 102); from *St3-irt-bnt*, he had two sons (*P3-dj-ḥr-rsn*; and *P3-šr-n-Mwt*);[371] and from *Js.t-rḫ.t*, he had their only son (*Psmṯk*).[372] Temp. Twenty-sixth Dynasty: *Jʿḥ-mś* II or later and Twenty-seventh Dynasty: [Cambyses II][373]-Darius I.

102- *Jʿḥ-mś-mn(w)* II, son of *Jʿḥ-mś-mn(w)* I. [№ 101].[374] He was mentioned on his brother's (*Śm3-t3.wj-tf-nḫ.t*) Sérapéum-Louvre Stele 4044 (Louvre 324).[375] Temp. Twenty-seventh Dynasty: Darius I.

103- *Ḫnm-jb-Rʿ s3-Ptḥ* known also *Nk3w*, was mentioned[376] on Louvre Apis Stele 141.[377] Temp. Twenty-seventh Dynasty: Darius I or later.

104- *Ḏd-ḥr* (?) (Thirtieth Dynasty), who had been sacred as Imhotep and Amonhotep son of Hapu; he also had the title *p3 hb* (Ibis), the sacred bird of Thoth, the lord of wisdom. King Ptolemy VIII Euergetes II (170-116 BCE) had built a sanctuary for him in Habu Temple.[378]

Unfortunately, nothing is known about the HPPM since mid Twenty-seventh Dynasty till the Thirtieth Dynasty.

We still have some undated fragments from Mit-Rahina belonging to unknown HPPM,[379] one of them is a fragment of the Stele M-20/1668/2488 (Philadelphia, University Museum, E. 13578) which was discovered during seasons 1915-1923 in the excavation of the University Museum of Pennsylvania.[380]

## Notes

- The endnotes continue from the previous article, that was published in *Abgadiyat* 3.

264 K.A. Kitchen, *The Third Intermediate Period in Egypt (1100-650 BC)*, second edition (Warminster, 1986), 187. On both documents, see endnote no. 14 issue 3, and cf. H. Kees, 'Der Hohepriester von Memphis Schedsunefertem', *ZÄS* 87 (1962), 146-149.

265 Cf. Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 487 (Table 18).

266 حسن نصر الدين، الآثار المصرية في العصر المتأخر: أولاً الآثار الجنائزية، الجزء الأول: ' انة المنفية [1] سقارة وأبو صير (المجلس الأعلى للثقافة، 2, 90، 387.

267 Ludwig Borchardt, 'Ahnenreihe von Priestern aus Memphis', in *Die Mittel zur zeitlichen Festlegung von Punkten der ägyptischen Geschichte und ihre Anwendung* (Cairo, 1935), 99 and Blatt 2a (1, 15).

268 Borchardt, 'Ahnenreihe von Priestern aus Memphis', in *Die Mittel*, 99, Blatt 2a (2, 1-3).

269 Wildung, *LÄ* II, 1261: 63; cf. 'Amenophthis': El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 298 [№ 63].

270 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 632-633 (Doc. 182, 15-18); Kitchen, *The Third Intermediate Period in Egypt*, 187, 487 (Table 18).

271 Wildung, *LÄ* II, 1261: 64; see: El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 299-300 [№ 64]; cf. H. Kees, *Priestertum*, 174f.

272 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 633-634 (Doc. 183, 10-11), 1004 (Fig. 229).

273 W. M. F. Petrie, *Memphis* I (London, 1909), pl. XXXI (middle right); El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 612-613 (Doc. 163), 853 (fig. 112), 985 (fig. 210).

274 Maria Mogensen, *La collection égyptiennes de la Glyptothèque Ny Carlsberg* (Kopenhagen 1930), Pl. 111 A; Otto Koefed-Petersen, *Recueil des inscriptions hiéroglyphiques de la Glyptothèque Ny Carlsberg*, BAe VI (Brussels, 1936), 85 (text); Petrie, *The Palace of Apries and Memphis* II (London, 1909), Pl. XXIV (a, top) (drawing); El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 614 (Doc. 164) and 986 (fig. 211) (drawing and traslation).

275 L. Borchardt, 'Ahnenreihe von Priestern aus Memphis', in *Die Mittel*, 99 and Blatt 2a (1, 14).

276 Kitchen, *The Third Intermediate Period in Egypt (1100-650 BC)*, 187, 487 (Table 18).

277 Kees, 'Der Hohepriester von Memphis Schedsunefertem', *ZÄS* 87 (1962), 147; Heba I. M. Mahran, *Memphis in the First Millennium BC to 332 BC* (M.A. diss., Minia University, 2000), I: 290.

278 Wildung, *LÄ* II, 1261: 64.

279 PM III[2] (Oxford, 1981), 853-854.

280 Cf. Berlin 23673: 1/13; L. Borchardt, *Die Mittel zur zeitlichen Festlegung von Punkten der ägyptischen Geschichte und ihre Anwendung*, 99 and Blatt 2a (1, 13). Probably if we accepted that *[Ḥ]r-(s3)-3st* is one of the two persons who carried the same name and was the High-priest of Ptah at Memphis during the 21st Dynasty (Reign of Pseusennes II?), it will mean that *Ḥ3.t.i3j* (or *Ḥ3.t.iwj ?*), was the High-priest of Ptah at Memphis, and was the father of one of two who carried the same title (?!) See: El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I, 300, 307-308; II: inscriptions nos. 165, 178-179, 183, XIV (list of HPPM) after page 880, also fig. 212.

281 Basem Samir El-Sharkawy, '', A New 'Greatest of the Directors of craftsmen' (*i.e.* High-Priest of Ptah at Memphis) from Mit-Rahinah [Excavation Season, 1987]', *Abgadiyat* 2 (Bibliotheca Alexandrina: Calligraphy Center, 2007), 22-29 (from Unpublished report of Excavation during the season of 1987 kept in the archive of the Antiquities Inspectorate at Mit-Rahinah, no. 3982 in the Register Book which was signed by 'Mohamed Rashed Hammad', who was the general of inspectors of the site at that time).

282 Wildung, *LÄ* II, 1261: 65; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 300 [№ 65]; II: 633-634 (Doc. 183, 10-11).

283 L. Borchardt, Die Mittel zur zeitlichen Festlegung, 99 and Blatt 2a (1, 13-14); Wildung, *LÄ* II, 1261: 65a; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 300 [№ 65; cf. 65a].

284 A. Mariette, *Monuments divers recueillis en Egypte et en Nubie*, 7, Pl. 27 (g. 1-4); L. Borchardt, *Statuen* IV, (1934), 34, 48, 110-112 (text) and Pl. 170, Abb. 1212 (photo); El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 300; II: 615-616 (Doc. 165), 987-989 (fig. 212).

285 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 300 [65a]. Although Kitchen (*The Third Intermediate Period in Egypt*, 187, 487: Table 18) considered him (Harsiese J) contemporary of Psusennes I.

286 Wildung, *LÄ* II, 1261: 66; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 300-301 [№ 66].

287 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 300 [№ 66]; II: 633-634 (Doc. 183, 9-10 ?), 1004 (Fig. 229).

288 Borchardt, in *Die Mittel zur zeitlichen Festlegung*, 99, Blatt 2a (1, 12); El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 301 [66]; II: 632-633 (Doc. 182, 12). Although Kitchen (*The Third Intermediate Period*, 187, 487: Table 18), considered him (Pipi B, Neterkheperre-Meryptah) contemporary of Psusennes I to Siamun.

289 Cf. H. Ranke, *PN* I, 401: 15.

290 [Budge,] *A Guide to the Egyptian [Galleries] collections, Sculpture, [British Museum, London]* (1909), 245 (no. 904); Wildung, *LÄ* II, 1261: 67; Asha-khet B: Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 187, 487 (Table 18); El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 642 (Doc. 189a).

291 Wildung, *LÄ* II, 1261: 67; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 301 [№ 67]; cf. Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 187, 487 (Table 18).

292 Wildung, *LÄ* II, 1261: 68; Ankhefensekhmet A: Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 188, 487 (Table 18); Heba I. M. Mahran, *Memphis in the First Millennium BC to 332 BC* (M.A. diss., Minia University, 2000), I: 290; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood* (M.A. diss., Ain-Shams University, 2003), I: 301 [№ 68]; II: 633-634 (Doc. 183, 8-9), 1004 (Fig. 229) and 990-991 (Fig. 213).

293 Wildung, *LÄ* II, 1261: 69; Shedsunefertem A: Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 188, 487 (Table 18); H. Mahran, *Memphis in the Frist Millenium BC*, I: 293-295; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 301-303 [№ 69]; see: II: 616-622 (Docs. 166-171), 862-864 (fig. 126), 990-994 (figs. 213-215), and probably 623 (Doc. 172).

294 L. Borchardt, *Statuen und Statuetten* III (1930), 51, 67-69 (text) and Pl. 137 (Abb. CG. 741: photo); G. Daressy, 'Inscriptions inédites de la XXIIème dynastie', *Rec. Trav.* 18 (1896), 46-48; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 617-619 (Doc. 167) and 990-991 (Fig. 213).

295 Hermann Kees, 'Der Hohepriester von Memphis Schedsunefertem', *ZÄS* 87 (1962), 140-149; Ahmed M. Badawi, *Pages From Excavations at Saqqarah and Mit Rahinah, Vies et Travaux*, IV, Dar Al-Maaref (Le Caire, 1984), 12, 27 (Pl. 3); PM III2 (1981), 842; H. Mahran, *Memphis in the Frist Millenium BC*, I: 70-74 (Doc. 43); El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 619-621 (Doc. 169), 992-3 (Fig. 214).

296 C. Ransom-Williams, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* (Oct.-Nov. 1918), 67-69; Ransom-Williams, 'The Egyptian Collection at Cleveland, Ohio', *JEA* 5 (1918), 279; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 619 (Doc. 168).

297 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 300 [№ 66]; II: 633-4 (Doc. 183, 7-8), 1004 (Fig. 229).

298 J. Vandier, *Revue de Louvre* 6 (1967), 309, fig. 15; Wildung, *LÄ* II, 1261: 69; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 301 [№ 69]; cf. II: 622 (Doc. 171), 994 (Fig. 215); A. Mariette, *Le Sérapéum de Memphis* (1857), 18, Pl. 25, 2; J. Vandier, 'A propos d'un groupe du Sérapéum de Memphis cinservé au Musée du Louvre', *JEA* 35 (1949), 135-138 and Plate.

299 H. Brugsch, *Thesaurus* IV (1884), 811-813 (text and drawing); *ÄIB* II (1924), 232-234 (text); H.. Mahran, *Memphis in the Frist Millenium BC*, I: 24-28 (Doc.17), 309; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 621-2 (Doc. 170, 2) and 862-4 (Fig. 126). Cf. A. M. Badawi, *Memphis als zweite Landshauptstadt im Neuen Reich*, 36.

300 Wildung, *LÄ* II, 1261: 69; Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 487 (Table 18): 'Shedsunefertem A, contemorary of Osorkon I'; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 301-303 [№ 69].

301 Wildung, *LÄ* II, 1261: 70; Shoshenq C: Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 487 (Table 18): 'probably contemorary of Osorkon I'; H. Mahran, *Memphis in the Frist Millenium BC*, I: 295-296; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 303 [№ 70].

302 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood* II, 633-4 (Doc. 183, 7).

303 Wildung, *LÄ* II, 1261: 70; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 303 [№ 70]. While Kitchen (*The Third Intermediate Period*, 487: Table 18): considered 'Shoshenq C, probably contemorary of Osorkon I'.

304 Wildung, *LÄ* II, 1262: 71; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 303-304 [№ 71].

305 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood* II, 633-4 (Doc. 183, 6).

306 E. Naville, *The Festival Hall of Osorkon II* (London, 1892), Pls. 11 and 12, 7; *ÄIB* II (1924), 533; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 623 (Doc. 172A), 995 (Fig. 216).

307 Wildung, *LÄ* II, 1262: 71; B.S. El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 303-4 [№ 71]. While Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 487 (Table 18): considered 'Osorkon A, probably maily contemorary of Takeloth I'.

308 Ch. Maystre, *Les grands prêtres de Ptah de Memphis*, 168, and its no. 6; Wildung, *LÄ* II, 1262: 72; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 304 [№ 72]; II: 624-615 (Doc. 175). Ch. Maystre put him after HPPM *Ššnḳ* II., while I agree with Wildung who put him before the last one (*Ššnḳ* II.).

309 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 624-5 (Doc. 175); cf. Gauthier, *LR* III, 353, note 2, or 354, no. XII.

310 Ch. Maystre, *Les grands prêtres de Ptah*, 168; Wildung, *LÄ* II, 1262: 72; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 304 [№ 72]. Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 487 (Table 18).

311 Wildung, *LÄ* II, 1262: 73; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 304-305 [№ 73]; II: 624 (Docs. 173-174), 996-998 (figs. 217-223).

312 Ahmed M. Badawi, 'Das Grab des Kronprinzen Scheschonk, Sohnes Osorkon's II. und Hohenpriesters von Memphis', *ASAE* 54 (1956/7), 153-177, 2 fig., Pls. 1-16 (reprinted in *Pages From Excavations at Saqqarah and Mit Rahinah, Vies et Travaux* IV (Le Caire, 1984), 151-191; PM III²/2, fasc. 3 (Oxford, 1981), 846-847; cf. Mustafa El-Amir, in *The Egyptian Education Bureau London, The Bulletin no.* 40 (Nov.-Dec. 1949), 19; PM III2/2, 847.

313 Ch. Maystre, *Les grands prêtres de Ptah de Memphis*, *OBO* 113 (Göttingen, 1992), 168; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 304.

314 Naville, *The Festival Hall of Osorkon II*, Pls. 11 and 12, 7; *ÄIB* II, 533; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 623 (Doc. 172A), 995 (Fig. 216).

315 Wildung, *LÄ* II, 1262: 73; K. A. Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 487 (Table 18).

316 Wildung, *LÄ* II, 1262: 74; Kitchen, *The Third Intermediate Period in Egypt*, 487 (Table 18): considered 'Takeloth B, (younger?), son of Shoshenq D' without giving him any dating; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 305-306 [№ 74]; II: 625 (Doc. 176), 625-627 (Doc. 177) = 1000 (Fig. 225), 627-629 (Doc. 178).

317 A. Badawi, *ASAE* 54, 157 [bottom]; PM III²/2, 847; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 306 [№ 74].

318 J. Yoyotte, in *Mélanges Maspero* I/4, *Orient Ancien* (Cairo, 1961), 124, Nr. 2. 130.

319 A. Mariette, *Le Sérapéum de Memphis* (1857), Pl. 26 (photo); E. Chassinat, 'Textes provenant du Sérapéum de Memphis', *Rec. Trav.* 22 (1900), 10-11, no. 39 (text); M. Malinine, G. Posener and J. Vercoutter, *Catalogue des Stèles du Sérapéum de Memphis* (Paris, 1968), Tome I[er]: Texte, 21-22 (no. 22); Tome Ier: Planches, pl. VIII (no. 22, bottom); see: B. El-Sharkawy, *Memphite Priesthood* II: 627-9 (Doc. 178), 1001 (Fig. 226).

320 Mariette, *Le Sérapéum de Memphis*, Pl. 24 (photo); Chassinat, *Rec. Trav.* 22, 9-10, no. 38 (text); Malinine-Posener-Vercoutter, *Catalogue des Stèles du Sérapéum* I, 19-20 (no. 21), pl. VII (no. 21); see: El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 625-627 (Doc. 177), 1000 (Fig. 225).

321 Wildung, *LÄ* II, 1262: 75; Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 487 (Table 18): considered 'Pediese, son of Takeloth B; Yr. 28, Sh. III, Yr. 2, Pimay'; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 306-307 [75]; II: 625-631 (Docs. 177-180), 999-1002 (Figs. 224-227).

322 Ahmed Badawi, 'Zwei Denkmäler des Grossen Gaugrafen von Memphis – Amenophis *Ḥwjj*', *ASAE* 44 (1944), 181-202, pls. 16-21; PM III² (1981), 847; D. G. Jeffreys, *The Survey of Memphis* I (London, 1985), Pl. 28 = CEDAE n° 32005 (Aug. 1994, Photographed by Abd Allah Nasr and Mohamed Mohamed Rizk); El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 999 (Fig. 224).

323 Yoyotte, in *Melanges Maspero* I/4, 124, Nr. 2. 130.

324 A. Mariette, *Le Sérapéum de Memphis* (1857), Pl. 26 (photo); E. Chassinat, *Rec. Trav.* 22 (1900), 10-11, no. 39 (text); Malinine-Posener-Vercoutter, *Catalogue des Stèles du Sérapéum de Memphis* I, 21-22 (no. 22), pl. VIII (no. 22, bottom); see: Basem El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 627-629 (Doc. 178), 1001 (Fig. 226).

325 Mariette, *Le Sérapéum de Memphis*, Pl. 24 (photo); Chassinat, *Rec. Trav.* 22 (1900), 9-10, no. 38 (text); Malinine-Posener-Vercoutter, *Catalogue des Stèles du Sérapéum de Memphis* I, 19-20 (no. 21), pl. VII (n. 21); see: Basem El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 625-7 (Doc. 177), 1000 (Fig. 225).

326 Wildung, *LÄ* II, 1262: 76; Basem El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 307 [76]; II: 631 (Docs. 181-181A); also: Daressy, 'Notes et Remarques', *Rec. Ttrav.* 14 (1893), 181, no. 76; *Ausführlichs Verzeichnis* (Berlin, 1894), 187.

327 Yoyotte, in *Melanges Maspero* I/4, 124, Nr. 2. 130.

328 Mariette, *Le Sérapéum de Memphis*, Pl. 26 (photo); Chassinat, *Rec. Trav.* 22, 10-11, no. 39 (text); Malinine-Posener-Vercoutter, *Catalogue des Stèles du Sérapéum de Memphis* I, 21-22 (no. 22), pl. VIII (no. 22, bottom); see: El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 627-629 (Doc. 178), 1001 (Fig. 226).

329 Mariette, *Le Sérapéum de Memphis*, pl. 24 (photo); Chassinat, *Rec. Trav.* 22, 9-10, no. 38 (text); Malinine-Posener-Vercoutter, *Catalogue des Stèles du Sérapéum de Memphis* I, 19-20 (no. 21), pl. VII (no. 21); see: El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 625-627 (Doc. 177), 1000 (Fig. 225).

330 Wildung, *LÄ* II, 1262: 77; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 307-308 [77]; see II: 629-631 (Doc. 179: 4-9, 17-20).

331 Badawi, *ASAE* 44, 181 note no. 2; Badawi, 'Das Grab des Kronprinzen Scheschonk – Hohenpriesters von Memphis', *ASAE* 54 (1956/7), 157 [bottom]-158-[top]; PM III²/2, 847.

332 A. Mariette, *Monuments divers recueillis en Egypte et en Nubie*, 7, Pl. 27 (g. 1-4); L. Borchardt, *Statuen* IV (1934), 34, 48, 110-112 (text) and Pl. 170, Abb. 1212 (photo); El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 300; II: 615-616 (Doc. 165), 987-989 (fig. 212).

333 Mariette, *Le Sérapéum de Memphis*, Pl. 26 (photo); Chassinat, *Rec. Trav.* 22, 10-11, no. 39 (text); Malinine-Posener-Vercoutter, *Catalogue des Stèles du Sérapéum de Memphis* I, 21-22 (no. 22), pl. VIII (no. 22, bottom); see: El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 627-629 (Doc. 178: text and translation), 1001 (Fig. 226).

334 Mariette, *Le Sérapéum de Memphis*, Pl. 27 (photo); Malinine-Posener-Vercoutter, *Catalogue des Stèles du Sérapéum de Memphis* I, 23 (no. 23 f, 4-6), pl. VIII (no. 23); see: El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 629-31 (Doc. 179: text and translation), 1002 (Fig. 227).

335 Wildung, *LÄ* II, 1262: 77; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 307-308 [77]. Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 487 (Table 18), considered him

'(Harsiese H) son of Pediese, contemporary to the second year of Pimay (and later ?)'.

336 Wildung, *LÄ* II, 1262: 78; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 308 [78].

337 A. Mariette, *Monuments divers recueillis en Egypte et en Nubie*, 7, Pl. 27 (g. 1-4); L. Borchardt, *Statuen* IV (1934), 34, 48, 110-112 (text) and Pl. 170, Abb. 1212 (photo); El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 308; II: 615-616 (Doc. 165), 987-989 (fig. 212).

338 Wildung, *LÄ* II, 1262: 78; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 308 [78]. Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 487 (Table 18), considered him '(Ankhefensakhmet B) son of Harsiese H, (so, contemporary of *Ššnḳ* V.)'.

339 Francis Ll. Griffith, *Stories of the High Priest of Memphis*, 2 vols.: (I. Kh.) *The Khamuas Stories*, (II. Kh.) *Khamuas in History* (Oxford 1900-1), 10; Basem El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 309, 310; see: كلير لالويت، نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة، (مترجم (القاهرة، 1996)، مج1: 166 (السطرين 21-20).

340 Ch. Maystre, *Les grands prêtres de Ptah de Memphis*, 172 and its footnotes nos. 1-2; Kitchen, *The Third Intermediate Period*, 172 f; H. Mahran, *Memphis in the First Millennium BC*, I: 297; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 309; II: 635 (Doc. 183A); cf. Arthur Weil, *Die Viziere des Pharaonenreiches* (Straßburg, 1908), 145.

341 *Ausführlichs Verzeichnis* (Berlin, 1894), 228 (description).

342 Griffith, *Stories of the High Priest*, 10; see: El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 310

343 See: Herman de Meulenaere, '*Les grands prêtres de Ptah* à l'époque saïto-perse', *Mélanges offerts à Jean Vercoutter* (Paris, 1985), 263-266.

344 H. Ranke, *PN* I, 123 : 2.

345 Wildung, *LÄ* II, 1262: 79; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 312 [79]; II: 1006-1008 (Fig. 231: text and translation).

346 L. Borchardt, *Statuen und Statuetten* II (Berlin, 1925), 81 (CG. 525); Jacques Vandier, *Manuel d'Archéologie Egyptienne* III (Paris, 1958), 232; J. Malek, 'The Monuments Recorded by Alice Lieder in the 'Temple of Vulcan' at Memphis in May 1853', *JEA* 72 (1986), 107-108, footnote no. 56.

347 Borchardt, *Statuen und Statuetten* II, 149 (CG. 595); PM III1 (1931), 227; PM III² (1981), 868; Heba I. M. Mahran, *Memphis in the First Millennium BC*, I: 113 (Doc. 73), and 326.

348 حسن نصر الدين، الآثار المصرية في العصر المتأخر: أولاً الآثار الجنائزية. الجزء الأول: 553-653 [6411].

349 J.-F. Aubert & L. Aubert, *Statuettes égyptiennes, chaouabtis, ouchebtis* (Paris, 1974), 217; cf. 216-7; H.D. Schneider, *Shabtis*, 2 vols. (Leiden, 1977), I: 227, pl. 42.

350 PM III²/2, 565, Map 51 (E-4), 811.

351 Ranke, *PN* I, 123: 12.

352 حسن نصر الدين، الآثار المصرية في العصر المتأخر: أولاً الآثار الجنائزية. ج1: 553-753 [6411-7]، 226-326. 497؛ see: endnote 349

353 *Wb.* I, 492: 6, and *Die Belegstellen* I (492, 6); cf. H. Ranke, *PN* I, 121 ff.

354 حسن نصر الدين. الآثار المصرية في العصر المتأخر: أولاً الآثار الجنائزية، ج1: 553 [6411].

355 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 311-312; II: 636-637 (Doc. 186: 1, 7-8).

356 J.-F. Aubert & L. Aubert, *Statuettes égyptiennes, chaouabtis, ouchebtis*, 217; cf. 216-7; Schneider, *Shabtis*, I: 227, pl. 42 ; Maystre, *Les grands prêtres de Ptah de Memphis*, 173-174 (cf. 457-459); H. Mahran, *Memphis in the First Millennium B.C.*, I: 297.

357 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 311-312; II: 636-637 (Doc. 186: 7).

358 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 636 (Doc. 186: 6).

359 Ch. Maystre, *Les grands prêtres de Ptah*, 173-174 (cf. 457-459); HebaMahran, *Memphis in the First Millennium B.C.*, I: 297.

360 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 311-312; II: 640 (Doc. 188A).

361 *Ausführlichs Verzeichnis* (Berlin, 1894), 181 (description).

362 Maystre, *Les grands prêtres de Ptah*, 173-174; H. Mahran, *Memphis in the First Millennium BC*, I: 297.

363 Wildung, *LÄ* II, 1262: 83; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 313 [83].

364 حسن نصر الدين، الآثار المصرية في العصر المتأخر: أولاً الآثار الجنائزية، ج1. 324-325. 783؛ see also: J.-F. et L. Aubert, *Statuettes égyptiennes, chouabtis, ouchebtis*, 270; Schneider, *Shabtis*, I: 231; H. de Meulenaere, '*Les grands prêtres de Ptah* à l'époque saïto-perse', *Mélanges offerts à Jean Vercoutter* (Paris, 1985), 265.

365 Wildung, *LÄ* II, 1262: 80; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 312-3 [80]; II: 636-9 (Docs. 186-7); cf. PM III²/2, fasc. 3 (1981), 801, 801, 803.

366 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 637-639 (Docs. 187: 7, 16-17).

367 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 636 (Doc. 186: 5-6).

368 Brugsch, *Thesaurus* V, 947 (it was mentioned as Stete 485, text from the end of line 4 to the major part of line 8); PM III²/2, 801-802; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 636-637 (Doc. 186).

369 E. Chassinat, *Rec. Trav.* 21 (1899), 66, no. 24; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 637-639 (Doc. 187).

370 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 637-639 (Doc. 187: 2-3).

371 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 637-639 (Doc. 187).

372 El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 639-640 (Doc. 189).

373 Maystre, *Les grands prêtres de Ptah de Memphis*, 174-5, mentioned that his office and service as a HPPM perhaps continued to the beginning of the Cambyses' reign; comare: Wildung, *LÄ* II, 1262: 80, who gave only the Twenty-Seventh Dynasty as a dating.

374 Wildung, *LÄ* II, 1262: 81; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 313 [81]; II: 637-639 (Doc. 187).

375 Chassinat, *Rec. Trav.* 21 (1899), 66, no. 24; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, II: 637-9 (Doc. 187).

376 Wildung, *LÄ* II, 1262: 82; El-Sharkawy, *Memphite Priesthood*, I: 313 [82] ; cf. PM III²/2 (1981), 803.

377 E. Chassinat, *Rec. Trav.* 23 (1901), 88.

378 Rowe, *ASAE* 40 (1940), 34; also:
عائشة عبد العال، 'البشر المؤلهين من العامة (الأولياء)'. في: المؤتمر السادس للإتحاد العام للآثاريين العرب، 2003 (جامعة القاهرة، 2003)، 513.

379 See: PM III²/2, fasc. 2 (1979), 592.

380 Alan R. Schulman, 'Memphis 1915-1923: the Trivia of an Excavation', in Alain-Pierre Zivie (ed.), *Memphis et ses Nécropoles au Nouvel Empire* (Paris, 1988), 84 (and its footnote no. 14); see: A.R. Schulman, 'A Faience Stela from Memphis', *Expedition* 4, nr. 2 (1960), 32-3.

# The Egyptian Egyptologists Publications of Dendera Temple Texts

# منشورات العلماء المصريين لنصوص معبد دندرة

**Ayman Wahby**

## ملخص

يعد معبد دندرة بمحافظة قنا أهم المعالم الأثرية والسياحية بالمحافظة، ظلت نصوصه غامضة واستغلق فهمها على الباحثين لفترات طويلة حتى قدم العالم الفرنسي ماريت ومن بعده العالم الفرنسي شاسيناه نشرًا لهذه النصوص دون ترجمة لها، ثم جاءت بعد ذلك جهود العلماء الأجانب في ترجمة هذه النصوص وتحليلها، ويأتي في مقدمة هؤلاء العلماء العالم الفرنسي فرانسوا دوما، ثم تبعته العالمة الفرنسية سيلفي كوفيل. وهناك إسهامات أخرى لبعض العلماء الآخرين من فرنسا وألمانيا وأمريكا وإنجلترا.

في هذه الورقة البحثية يحاول الباحث تتبع جهود العلماء والباحثين المصريين وإسهاماتهم في ترجمة نصوص معبد دندرة، وحيث إن معظم الدراسات المقدمة باللغة العربية فإن الكثير في مجال علم الآثار لا يعرفون عن هذه الجهود شيئًا؛ وهنا يأتي دور هذا البحث لتعريف الباحثين الجدد بمجهودات من سبقهم وكذلك فتح الباب للاستمرار في هذا المجال.

قدم العديد من العلماء والباحثين المصريين دراسات وأبحاثًا علمية ساهمت بشكل كبير في فك غموض نصوص معبد دندرة، وأصبح لمصر الآن مكانة متميزة وبرزت أسماء مصرية كثيرة في مجال اللغة المصرية القديمة في العصر البطلمي والروماني، وقد كان هذا المجال حتى زمن قريب حكرًا على الباحثين الأجانب وخصوصًا الفرنسيين.

من أمثلة العلماء والباحثين المصريين في هذا المجال:

- زينب الكردي
- شافية بدير
- حسان عامر
- ممدوح الدماطي
- علي عمر عبد الله
- عادل طوبيا
- حنان محرم
- محمد التونسي
- أيمن وهبي
- عبد الرحمن علي
- ميسرة عبد الله
- أحمد سفينة

Dendera is the modern name of the ancient town *iwnt* . During the late period, the epithet *tꜢ-nṯrt* (meaning 'of the goddess') was added to distinguish it from similarly named places.

The form *Iwnt-tꜢ-nṯrt* is the direct ancestor of the Greek Τεντυρα and Coptic ⲚⲒⲦⲚⲦⲰⲢⲈ and modern Dendera.

Dendera lies on the edge of the Western Desert (on the western bank of the Nile), 60 kms to the north of Luxor and 4 kms to the north west of Qena.

It was the capital of the sixth Nome of Upper Egypt, this Nome extended from just south of Qena to Hu, including both sides of the Nile.

Its importance lies in the fact that it was the main cult center for the goddess Hathor who is identified by the Greeks with the goddess Aphrodite.[1]

Egyptian Egyptologists presented many studies on Dendera texts in different ways such as:

### (1) Doctorate Degrees

Zeinab El-Kordy was a pioneer in the field of studying Greco-Roman temple texts; she conducted her PhD research, in French, on the 'Crypts of the Dendera Temple: An archaeological and Religious Historical Study'[2] under the supervision of Professor F. Daumas, Montpellier University, but unfortunately it has not been published yet.

In 1987, Hassan Amer presented his study on the doors and entrances of the Temple of Dendera, in French. He gave descriptions and translation of the inscriptions of the main gates and doors of the temple.[3]

In 1995, Mamdouh El-Damaty presented a study on the chapel of Sokar-Osiris in the Temple of Dendera, in German. This chapel is located to the east of the sanctuary, number (F) according to the plan of Chassinat of the temple.[4]

He included transliterations, translations and comments on all the texts in the chapel. The texts referred to important rituals and festivals such as: the resurrection of Osiris in the month of Khoiac.[5] The texts refer to the procession of Osiris when the priests move his statues from the Crypts and from Sokar Chapel on the temple roof to the outside of the temple on the 24th day of Khoiac. The procession has to reach to the sacred lake, then return to the chapel (F).

In the early morning of the 25th day, the procession of Osiris leaves the main temple to reach to Khadi on the east bank of the Nile where it was believed that a symbolic cenotaph of Osiris existed.

On the 26th day the procession returns to Horus temple to the east of Hathor Temple, then enters into the main temple and returns to the chapel (F) and to Osiris Chapel on the roof.[6]

The chapel texts mention the New Year festival[7] and the drunkenness festival, which takes place on the 20th of the month of Thoth.

Another important festival that is mentioned is the birth of Isis.[8]

In 2000, Hanan Taha presented her PhD at Cairo University on *ḥt-Wꜥbt,ḥt-Ỉḥy*(K) Hall and two halls in southern crypt (1) *ḥt-Wꜥbt*(D) and *ḥt-Ỉḥy* (E) in Dendera temple, in Arabic.(Not published yet).

She presented transliterations, translations and comments on texts of *ḥt wꜥbt* Chapel no.K in Chassinat plan[9] and *ḥt wꜥbt* no. D & *ḥt Ỉḥy* no.E.[10]

The study had the following results:

The chapel (k) is located within the chapels surrounding the sanctuary. It is the first chapel to the west. It has two names, *ḥt-wꜥbt* '(hall of purification) and *ḥt- Ỉḥy* (hall of Ihy), these two names came within a long list of names which designate the town, the temple and the mammisi of Dendera are associated with goddess Hathor and god *Ỉḥy*.[11]

The chapel (k) is dedicated to Hathor rituals and for god Ihy, son of Hathor, the walls of the chapel are decorated with shapes of statues of the protective ancestor gods of Dendera who surround the main gods and accompany them during their annual feasts.[12]

The texts in this chapel (K) and two other chapels (D and E) mention the New Year festival.[13]

The study shows that chapel (K) is related to the purification of Hathor during the New Year festival as an indication of a new rebirth of the goddess.

The texts of *ḥt-wꜥbt*, *ḥt -Ỉhy* (k) and (E) at the southern crypt (1) and (E) at the western crypt (1) show the birth and the eternal royal authority of god *Ỉhy*.[14]

In 2007, I presented my study on the 'Inscriptions of the screen walls at Dendera and Edfu temples'[15] to Cairo University, in Arabic. (Not published yet)

I included transliterations, translations and comments on the texts of the screen walls of Dendera at:

The Nectanebo I mammisi;[16]
The roman mammisi;[17]
The façade of the main temple;[18]
The Wabt chapel;[19] and
The New Year chapel (kiosk).[20]

The inscriptions and scenes on the mammisis of Dendera showed many important rituals connected with the divine birth of the king specially during the beginning of the year. It also focused on the king's ability to stop the danger that might happen at the beginning of the year. The offerings symbolize the god's protection of the new born child such as the crowns, amulets and collars.

Hathor and Isis play the major part in the mammisis, so each of the offerings presented to them (the Horizon symbol, the water clock, the bbt collar, the menit collar, crowns, food and different kinds of clothes) has its own meaning.[21]

The inscriptions and scenes on the outside façade of Dendera show many rituals such as presenting justice, presenting sistrum and amulets, and burning incense.

From the inside the scenes show the king coming forth from his palace to participate in the rituals and festivals of the temple; the purification of the king by Thoth and Horus; and the coronation of the king by Nekhbet and Wadjet.

According to the titles and epithets of the king on the screen walls in the façade of the Dendera temple, these scenes function as political propaganda to show the Ptolemies and Romans who is chosen by the Egyptian gods to ascend to the throne of Egypt due to their role in confirming the existence of Justice on land.[22]

The inscriptions and scenes on the Wabet chapel at Dendara refer to the purification of the gods who participate in the New Year festival.[23]

The New year chapel at Dendera is the place where the soul of the sun god Re joins the souls of the deities in the ritual known as 'the union with the solar disc', so many of the inscriptions on the screen walls at the chapel related with this ritual show many spirits with lion and cobra heads protecting the procession of Hathor and driving away the danger of the new year and sustaining the fertility of the king. [24]

In her study about god Geb[25] Shafia Bedier translated some of the Dendera texts.[26]

In his study about goddess Niet[27] Ramadan El Sayed translated some of the Dendera texts.[28]

**(2) Master Degrees**

In 1989, Mamdouh El-Damaty presented his MA thesis in Arabic to Cairo University on the chapel (E)[29] entitled 'The Chapel of Set-Meskhnet at Dendera Temple' (not published yet).

He gave transliterations, translations and comments on the texts of the chapel. From his translation, the names and titles of Hathor appeared[30], as well as the chapel dedicated to Hathor as a birth place in her form as Hathor-Isis.[31]

In 1991, Hanan Taha presented her MA thesis in Arabic to Cairo University on 'The chapel of Per-hedj-set-nefret (Q) at Dendera Temple' (not published yet).

The chapel (Q)[32] is located to the west of Ennead Hall (O) in Chassinat the plan. It has an entrance in its south wall that leads to the open court that proceed the chapel of the New Year.

Hanan Taha gave transliterations, translations and comments on the texts of the chapel, her translation showed offerings of different kinds of semi and precious stones, ointment, gold, lapis lazuli, food and drinks.

She also showed the role of the chapel during the New Year festival; she stated that the chapel was a storeroom for treasures and valuable materials for the daily and annual services in the temple.[33]

Maissara Hassan presented his MA thesis to Cairo University in Arabic, in 1999, on 'The Wabt Chapel (S) at Dendera Temple' (not published yet).

The chapel (S) is located to the west of the Ennead Hall and south of the western staircase.[34]

The study showed that the chapel was dedicated to the purification and adoration of goddess Hathor during the main festivals especially the New Year festival.[35]

The chapel of the throne of Re (N) in Chassinat plan[36] was the subject of the MA thesis presented by Mohamed Abd-Rabo El-Tounsy in 2000 to Cairo University in Arabic, entitled 'The Chapel of the Throne of Re at Dendera Temple' (not published yet).

He stated in his study that the chapel was dedicated to the god Hor in his form as Hor-Re.[37]

The only chapel which bore the name 'Menit' in the Greaco-Roman temples (located to the west of the sanctuary of Dendera) was the subject of Abdul Rahman Ali's MA thesis at Cairo University in 2002 in Arabic, entitled 'the chapel of Menit 'L' at Dendera temple',(not published yet).

He stated that the chapel (L)[38] played a major role during the New Year festival. The statues of Hathor and her sacred objects were brought from the crypts to this chapel annually and some rituals were performed on this occasion at the chapel.[39]

My own study for MA degree to Cairo University in 2001 in Arabic was about the chapel (G) in Chassinat plan,[40] entitled 'The chapel of Harsomtus/ Horsmatawy at The temple of Dendera'.

The chapel is located to the south- east of the sanctuary.

The study presented valuable information about the god Harsomtus, his form, his role and titles.

The texts and scenes reflect many religious ideas such as the continuity of the solar religion; Harsomtus is depicted emerging in the form of a serpent from the lotus flower, which is inside a boat in similarity with the god Re.

The death and resurrection of Harsomtus is also depicted and his crossing the netherworld as well.

Harsomtus is considered as a primeval god in his form as a serpent. In addition, as the creator god, he gives life to the people everyday.[41]

The most recent study is presented by Ahmed Safina in 2008 to Cairo University (in Arabic) about 'The Chapel '*ḥryt-ib*'(É)[42] at Dendera Temple'[43] (not published yet).

### (3) Articles

The texts, objects and scenes of Dendera Temple were part of many studies by Egyptian Egyptologists such as:

- Zienab El-Kordy; a pioneer among the Egyptian Egyptologists in the field of studying Greco-Roman temple texts.

Zienab El-Kordy discussed the names of the town of Dendera or, rather, the temple complex and its parts found in the crypt no. 9 = West Crypt 3), which is called by Daumas the Crypt of the Archives. They are here discussed, particularly with the divinities which occur in them.[44]

She did a study on Hathor's gold crown, one of the goddess's favorite objects for her daily and annual services in the temple of Dendera.[45]

She gave translation and interpretation of the texts related to Harsomtus; his origin, his role and his aspects at Dendera temple.[46]

She gave translations and made comments on the scene of goddess Hathor to the west of the New Year Chapel (kiosk) on the roof of the temple.[47]

She presented a study on the New Year headband, which appeared at Dendera in the New Year chapel, set –meskhnet chapel and the Roman mammisi at Dendera.[48]

She studied the texts in Dendera temple which refer to the leaves of the trees *išd*, im, and *b3k*.[49]

Also she studied the texts and scenes at Dendera temple related to the presentation of the toilet objects (makeup).[50]

Finally El-Kordy presented a study on the scene, texts and role of the staircases of Dendera temple.[51]

- Ali Omar Abdalla studied many objects and finds from the temple of Dendera like: the finds from the sebakh;[52] an unusual statue from Greaco-Roman time found at Dendera;[53] two Middle kingdom monuments found at Dendera;[54] and other statues found in the sebakh at Dendera.[55]
- Shafia Bedier published a door lintel from Dendera and kept in the Egyptian Museum (special Register no.4617).[56]
- Hassan Amer studied the texts related to the bracelets hAdrt in the Dendera temple.[57]

Prior to that, he gave a new interpretation of the text which is related to the date of the temple construction.[58]

- Adel Farid wrote about the archaeological history of Dendera depending on the demotic inscription on some ostraca and other objects from Cairo and Louvre Museum[59] and on some stelae as well.[60]
- Mamdouh El-Damaty worked on many texts and scenes of Dendera temple such as:

The identification of Hathor -Isis in the Dendera texts, he stated that the inscriptions of friezes, chapels and hall walls of the temple were divided equally between the two goddesses Hathor and Isis. This means that Hathor-Isis was a manifestation of one goddess of Dendera.[61]

He presented a study on the role of Sekhmet in the New Year chapel at Dendera temple[62], he translated and commented on the protection formula behind the king in the New Year Chapel on the roof of Dendera temple.[63]

He wrote two articles on the empty cartouches at Dendera[64] especially at the time of Cleopatra VII.[65]

He translated and interpreted the presentation of the golden falcon referring to the Dendera texts.[66]

Finally, he wrote an article about some texts and scenes of the eastern staircase of Dendera, and he stated that the eastern staircase was used for climbing up during the festivals in the temple.[67]

- Wagdy Ramadan discussed the title 'The One whose Step is Large' in Dendera texts.[68]
- Labib Habachi republished the Chapel of Menthuhotep which was found at Dendera in 1916 and is now in the Egyptian Museum under number JE 46068.[69]
- Ramadan el-Sayed surveyed the texts related to light and brightness in Dendera temple.[70]
- The festival Calendars of Dendera Temple were a subject to be examined by Sherif el-Saban.[71]
- The architectural elements of Dendera were a subject of study by Alexander M. Badawy when he suggested an entrance to the temple

of Dendera to the north of it.[72] The recent excavation by SCA confirmed his suggestion.

- The SCA made a major plan to restore the ceiling of Dendera. They finished the first part of the ceiling of the Hypostyle Hall, and I reported that in an article for Ancient Egypt Magazine which is issued in the UK entitled 'The Temple of Hathor at Dendera: revealing the painted ceiling'.[73]

## Future Studies

Some young scholars are working now (2005-2009) on the texts of Dendera temple such as:

Ahmed Ali Khalifa Abdel-Latif from the Faculty of Arts Dept. of Egyptology at Ain Shams University is preparing his PhD thesis on 'Presenting Crowns in the Egyptian temples in the Greco-Roman Period' (since July 2006).

Yasmin Abdel-Mottaleb from the Faculty of Arts, Dept. of Guidance at Ain Shams University is doing her MA on 'Attributing to the Gods in the Royal Titles connected with the scenes of rituals- a practical study on the temples of Horus at Edfu and Hathor at Dendera' (since March 2005)

Ali Ahmed Ali is Doing his MA in Arabic at the Faculty of Arts Dept. of Egyptology at Helwan University on the 'Names and Titles of Hathor in the Temple of Dendera'.

Ahmed Mashhoot from Fayyoum University is doing his MA in Arabic on the Passage E>-H> to the west of the second hall (Z) in the Chassinat plan[74].

Most recent is Mohamed Abdel-Mawla form Mansoura University who is preparing his MA in Arabic on the texts of the Chapel (D') which is called the treasure in the same hall.

## Notes:

1 F. Daumas, *Le Temple de Dendera* (Le Caire, 1969), 38 ff.

- S. Cauville, *Le Temple de Dendera; Guide Archéologique* (Le Caire, 1990), 29 ff.
- S. Hendrickx, B. Midant-Reynes, W. Van Neer, *Mahgar Dendera2 - (Haut Egypte) un site d' occupation Badarien* (Leuven 2001).
- S. Cauville, *L'œil de Rê, Histoire de la construction du temple d'Hathor à Dendera* (Paris, 1999).
- B. André, *Les Portes du Désert ii, Les inscriptions de Tentyris* (Paris, 1984), 109-150.
- H. De Meulenaere, *Les stratèges indigènes du nome Tentyrite à la fin de l' époque ptolémaïque et au début de l'occupation romaine* (Rome, 1959), 1-25
- J. Quaegebeur, 'Cléopâtre VII et le Temple de Dendera', *GM* 120, 49-72 .
- A.F. Shore, 'Votive objects from Dendera of Graeco-Roman period' in H.W. Fairman (ed.), *Glimpses of Ancient Egypt* (Warminster, 1979), 138-160
- A. Weigall, 'A Report on Some Objects Recently Found in Sebakh and Other Diggings', *ASAE* 8 (1907), 64.
- A.H. Gardiner, *Ancient Egyptian Onamastica* II (Oxford, 1947), 30.
- H. Fischer, *Dendera in the third millennium B.C.*, (New York, 1968).
- F. Daumas, 'Dendera', *LÄ* I, 1975.
- S. Cauville, 'Dendera', *Oxford Encyclopedia* I, 381-382
- R.A. Slater, *The Archaeology of Dendera in the First Intermediate Period* (Ph.D, diss, University of Pennsylvania), 1974.
- S. Cauville, 'Dendera', in Bard (ed.), *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*, (New York, London), 1999.

2 Z. el-Kordy, *Les Cryptes du Temple de Dendara, étude d'archéologie et d'histoire religieuse* (Montpellier, 1977).

3 H.I. Amer, *Portes et Dégagement* (Montpellier, 1987).

4 *Dendera* II, 134-167.

5 M. Eldamaty, *Sokar-Osiris Kapelle im Tempel von Dendera* (Hamburg, 1995), 127, 142, 165.

6 El-damaty, *Sokar-Osiris Kapelle*, 129-130.

7 El-damaty, *Sokar-Osiris Kapelle*, 42, 47,182,186,188,189,191

8 El-damaty, *Sokar-Osiris Kapelle*, 179-188

9 *Dendera* III, 94-129, pls.cciii-ccxvii.

10 *Dendera* V, 145-151, pls cccxxxviii-cccxlii, 151 (17-18)- 152, pl. cccxxxviii, Pp.153-159, pls. cccxliii-ccccl

11 H.A.M. Taha, *ḥt-Wʿbt, ḥt-Iḥy (K) Hall*, 44-45.

(1) حنان علي محرم طه، قاعة حت إيحي (K) وقاعتا السرداب الجنوبي حت وعبت (D) وحت إيحي (E) بمعبد دندرة: دراسة لغوية حضارية (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة،2000).

12 Taha, *ḥt-Wˁbt, ḥt-Ꜣḥy (K) Hall*, 45-440.

13 Taha, *ḥt-Wˁbt, ḥt-Ꜣḥy (K) Hall*, 445-544.

14 Taha, *ḥt-Wˁbt, ḥt-Ꜣḥy (K) Hall*, 549-605.

15 A.W. Taher, *Screen Walls*, (Ph.D. University of Cairo, 2007).

أيمن وهبي طاهر، نقوش الستائر الجدارية الحجرية بمعبدي دندرة وإدفو: دراسة لغوية حضارية (رسالة دكتوراة، جامعة القاهرة، 2007)

16 *Mam. Dendera*, 70-77, pls. xiii a-cun.

17 *Mam. Dendera*, 252-258, pls. xxxiv, l, li: a-b, liii, xciii, xciiibis, xcvi, 263- 264, pls. xxxvii, xciv.

18 Most published in this study is published for the first time. Some texts were published befor by Mariette. MD II. pls.9. 13 and Altenmüller- kesting, *Reinigungsriten*, 137-138

19 *Dendera* IV, 224-231, pls. ccciii-cccv.

20 *Dendera* VIII, 21-41, pls. Dcci-Dccxxv.

21 Taher, *Screen Walls*, 379-394.

22 Taher, *Screen Walls*, 395-413.

23 Taher, *Screen Walls*, 424-436.

24 Taher, *Screen Walls*, 437-455.

25 Sh. Bedier, *Die Rolle des Gottes Geb in den Ägyptischen Tempelinschriften der griechisch-Romanischen zeit, HÄB* 41 (Hildsheim ,1995).

26 *Mam. Dendera*, *P*151, 2-7= GEB text no. 6, *LD* IV, 299 (PM VI, 75(214) = GEB text no. 8.

27 R. el-Sayed, *La déesse Neit de Sais, BdE* 86 (Cairo, 1982).

28 *Dendera* I, 96. 4-6= Niet II, doc. 889, *Dendera* I, 131, 1-3 = Neit II, Doc. 894, *Dendera* X 82, 8-9 =Neit II, Doc. 899, *Dendera* X 10-11 = Neit II, Doc. 899, *Dendera* X 287, 11-12 = Neit II, Doc.903, Mam. Dendera 35,5-7 = Neit II, Doc. 931; *Mam. Dendera*

153,14-15 = Neit II, Doc. 931.

29 *Dendera* II, 101-133.

30 El-Damaty, *Set-Meskhnet*, 14-216.

ممدوح محمد جاد الدماطي، قاعة ست مسخنت بمعبد دندرة : دراسة دينية لغوية (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1989)

31 el-Damaty, *Set-Meskhnet*, 216-226.

32 *Dendera* IV, 147-178, pls. cclxxxviii-ccxcvii

33 حنان علي محرم طه، قاعة ست حج بر نفرت (Q) بمعبد دندرة: دراسة لغوية حضارية، (رسالة دكتوراة، جامعة القاهرة، 1991)

34 *Dendera* IV, 184 ff.

35 ميسرة عبد الله حسن، مقصورة وعبت (S) بمعبد دندرة: دراسة لغوية دينية حضارية (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1999)، 200 ff.

36 *Dendera* IV, 1-33, pls. cclix-cclxxv.

37 محمد عبد ربه محمود التونسي، قاعة عرش رع بمعبد دندرة: دراسة لغوية دينية حضارية. (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة. 2000). 190 ff.

38 *Dendera* III, 131-160, pls. ccxviii-ccxxvi.

39 عبد الرحمن علي محمد، قاعة المنيت (L) بمعبد دندرة: دراسة لغوية، (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 2002)، 220 ff.

40 *Dendera* II, 63-194, pls. cxliii-cliii.

41 أيمن وهبي ضاهر، قاعة حورسماتاوي بمعبد دندرة: دراسة لغوية دينية حضارية، (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 2001) 218 ff.

42 *MD* I. pls 63, a-d, 64, a. b. 66. a, b.

43 أحمد خليفة سفينة، قاعة حريت إيب في معبد دندرة: دراسة لغوية حضارية (رسالة ماجستير. جامعة القاهرة. 2008).

44 Z. El-Kordy, 'Les noms de la ville de Dendera inscrits dans la Crypte des Archives' in *Acts ICE* (Berlin, 1979), 391-394; PM VI, B, 90-91.

45 El-Kordy, 'La couronne d'or, parure divine d'Hathor à Dendera', in *Hommage à F. Daumas* (1986), 441-452.

46 El-Kordy, 'Deux Etudes sur Harsomtous', *BIFAO* 82 (1982), 171-186.

47 El-Kordy, 'Hathor et le mur ouest de son kiosque à Dendera', in Hommage à F. Haikal (2003), 177-184.

48 El-Kordy, 'Le bandeau du Nouvel An' in *Mélanges Gutbub* (Cairo, 1983), 125-133.

49 El-Kordy, 'Présentation des feuilles des arbres *išd, im,* et *bꜢk*', *ASAE* 69, 279-280.

50 El-Kordy, 'L'offrande des fards dans les temples ptolémaïques ', *ASAE* 68, 212.

51 El-Kordy, 'Les escaliers de Dendera', in*proceeding of the 9th ICE, OLA* 150 (2004), 581-584.

52 A.O. Abdalla, 'Finds from the sebakh at Dendera', *GM* 145 (1995), 19-28.

53 Abdalla, 'A Greco-Roman statue of unusual character from Dendera', *JEA* 77 (1991), 189-193.

54 Abdalla, 'Two monuments of Eleventh Dynasty Date from Dendera in the Cairo Museum ', *JEA* 79 (1993), 248-254.

55 Abdalla, 'Greco-Roman statues found in the Sebakh at Dendera: The unbroken Reed', in *Studies in Honor of A. Shore* (London, 1994), 1-12.

56 Bedier, 'Ein Unpublizierter Türsturz asu Dendera (mit 2.Abb.)', *Journal of the Faculty of Archeaology* 5 (1991), 99-106.

57 H.I. Amer, 'L'offrande spécifique des bracelets *hꜢdrt* à Dendera et Edfou', in *Hommage à F. Daumas,* 17-24.

58 Amer, Morardet, 'Les Dates de la Construction du Temple Majeur d'Hathor à Dendera', *ASAE* 69 (1983), 255-258.

59 A. Farid, 'Sieben Metallgefässe mit demotischen Inschriften aus Kairo und Paris', *RdE* 45 (1994), 117-132.

60 Farid, 'Zwie demotische Stelen', *BIFAO* 87 (1987), 185-198.

61 El-damaty, *Isis-Hathor im temple von Dendera, AT* 7, (Mainz, 1994), 81-87.

62 El-Damaty, 'Ein Szene der beschaftigung der Sachmet im Kiosk von Dendera', *Journal of the Faculty of Archeaology* 7, (1997), 147-156.

63 El-Damaty, *Die Schultzformeln hiter dem konig im kiosk des tempels von Dendera, BdE* 138 (2003), 83-91.

64 El-Damaty, 'Zur Bedeutung der leeren Kartouschen', *GM* 207 (2005), 23-36.

65 El-Damaty, 'Die lreeren Kartouschen aus der Regierungszeit von Kleopatra VII im tempel von Dendera', in *proceeding of the 9th ICE, OLA* 150 (Leuven, 2007), 501-534.

66 El-Damaty, 'Der Goldfalke als Opfergabe in den grichisch-römischen Tempel, *GM* 161, 51-64.

67 El-Damaty, 'Die Treppe des Hinaufsteigens zum Dach des Tempels von Dendera im Neujahrfest', in *Egyptology at the dawn of the twenty-first century* I (Cairo, 2003), 171-179.

68 W. Ramadan, 'A propos de 'celui dont le pas est grand' d'après les textes des temple de Dendera et d'Edfou', *DE* 58 (2004), 81-89.

69 L. Habachi, 'King Menthuhotep: His Monuments and Place in History', *MDAIK* 19 (1963), 19-28.

70 el-Sayed, 'Les Kas de rayonnement et de brillance', *ASAE* 70 (1984), 409-413; 'Mots Et Expressions Évoqant l'Idée de Lumière ', *ASAE* 71 (1985), 61ff.

71 Sh. el-Saban, *Temple Festival Calendars of Ancient Egypt* (Liverpool, 2000).

72 A.M. Badawy, 'The Approach to the Egyptian Temple in the Late and Graeco- Roman Periods', *ZÄS* 102, (Berlin, 1975).

73 Taher, 'The Temple of Hathor at Dendera: revealing the painted Ceiling', *Ancient Egypt Magazine* 8, Issue 47 (2008), 10-13.

74 Daumas, *Le Temple de Dendera*, 42.

# The Spirit And The Letter: Chirographic And Semiotic Studies

## الروح والحرف دراسات في فن الخط وعلم الدلالات

**William Wolkowski**

**ملخص:**

قد تكون عبارة 'من فيثاغورس إلى بو' هي العنوان الملخِّص لهذه الورقة. فبدايات الكتابة والعلامات الموجودة على المخطوطات تعود في الأصل إلى فن الرسم داخل الكهوف وتزيين الجداريات. ومن الممكن أن تقوم تلك العلامات وتعبيراتها الفنية بتقديم معاني عميقة والتعبير عن ترابط داخلي.

ويعتبر التفاعل المستمر بين الرموز ودلالاتها موضوعًا لأبحاث فنية وأدبية في نفس الوقت، فهي لذلك أبحاث تمتد عبر أكثر من منهج وأكثر من ثقافة. أما دراستي في علم الدلالات والخطوط فهي تقوم بالبحث في عددٍ متنوع من الموضوعات، وكلها مشروعات تبحث في العلاقة بين الروح والحرف، بين الداخلي والخارجي، وبين الشَّكل والمضمون. وخلال العشرين عامًا الماضية، عُرضت دراساتي في مجال الجرافيك بست وعشرين لغة في أربع عشرة دولة عبر القارات الخمس.

The origin of handwritting and manuscript signs goes back to the art of cave paintings and mural decorations. These marks and their artistic expression may present deep meaning and internal coherence. The permanent interaction between the stroke and its significance is a subject of research which is both artistic and literary, therefore transdisciplinary and transcultural.

My chirographic and semiotic studies (a synonym of calligraphic) investigate a variety of subjects, and they are all research projects on the relationship and interface between Spirit and Letter, between the Inner and the Outer, between Essence and Form. Among artistic techniques at the disposal of the chirographer, a pointillist impression of 'a rising letter' prevents the eye from concentrating on detail, thus producing a dynamic and tridimensional effect. Color spheres enhance the dynamics of a fixed image.

A stroke of a banner composed of three colored spaces also introduces movement, similar to a Mobius band.

By using three primary colors, a state of completeness is suggested, or of accomplishment, a constant and invariable character. Other color combinations in this triple space translate various interactions between the Essence of the text and its graphic Form.

In 1987, together with my father Jan Wolkowski who operated the Art Scriptorium in the Fine Arts Building in Chicago for thirty years, we were invited to present a collection 'The Gospel in Many Tongues' with excerpts from the Gospel of Saint John in twenty-seven languages in the Crypt of Sacre Coeur Basilic a of Montmartre in Paris. In 1998 the Znad Wilii Gallery in Vilnius, Lithuania, offered 'The renewal of the art of Benedictine Illumination in the XX$^{th}$ century'. This was also on display at the Castle of Piast Princes in Opole and Wroclaw, Poland. It travelled next to the Library of the Fine Arts Department of Nicolas Copernicus University in Torun, Poland in 1999.

All subsequent exhibits present my personal research.

In 2003, as part of the Frederic Chopin collection of the Polish Library in Paris, a study of a quote by Solange Clesinger in different languages was on display in Museums in Tokyo and Vienna.

A permanent presentation of 'The Spirit and the letter between the Loir and Loire Valleys' is offered since July 2004 at the Chateau de la Voloniere at Ponce sur Loir, Sarthe, France.

In October of the same year, the medieval Saint Leonard Chapel in Croissy sur Seine, near Paris, hosted an opus 'George Sand and her friends' with references of ten outstanding representatives of arts and letters.

In March 2005, for the sesquicentennial of the birth of the French poet Arthur Rimbaud, a collection was shown at the Robert Schuman Center in Kaunas, Lithuania and Espace Reine de Saba in Paris.

In September, Schuman's House in Scy-Chazelles, Lorraine, France invited a commemoration of 'Robert Schuman, the Father of Europe', which was also on view in the Center in Kaunas, Lithuania.

The same year marked the 50$^{th}$ anniversary of the death of the French scientist and philosopher Pierrre Teilhard de Chardin. Exhibits in several languages noting this event were held in the Society in Montreal, Canada, at the Townhall of the Fifth District in Paris, Stanford University in Palo Alto, California, Marist College in Poughkeepsie, New York and Chestnut Hill College in Philadelphia.

Also in March, the St Joan of Arc Church in Las Vegas, Nevada, presented references from history and literature. In May, a collection 'The Two Miloszes' (Czeslaw and Oscar), poets who wrote respectively in Polish (Nobel Prize laureate) and in French, was exhibited at the Hotel de l'Aigle Noir in Fontainebleau, France in August and at the Robert Schuman Center in Scy-Chazeles, France.

The centennial of the birth of the French writer Jean-Paul Sartre was honored at the French Institute in London in March and the Institute for Linguistics in Gabes, Tunisia in December.

The Wine Museum in Verzenay, Champagne Area in France, was the location of an exhibition 'Wine, the Spirit and the Letter' in October.

In June 2006, the Abbey Saint-George of Boscherville in Normandy, France, exhibited the 'Rose, Spirit and the Letter'. During the same month, the Monastery of Veniere in Boyer, France, displayed the Prologue to the 'Rule of St Benedict' in fourteen languages.

During the Cultural Heritage Celebration in September, the Rene Descartes Museum in Touraine, France, honored him with a collection of his citations. In December, following the death of the French artist Raymond Devos, a homage was held at the Cultural Center of his birthplace in Mouscron, Belgium.

In January 2007, a selection on Antoine de Saint-Exupery, French writer and author of 'The Little Prince' was presented at the City Hall of Sceaux, France. 'The Curies: the family of five Nobel Prizes'were celebrated in November 2005 at Sceaux, France for the 70th anniversary of the Nobel Prize in chemistry and at the Peugeot Cultural Center in Paris in May 2007.

In May 2008, the House of Joan of Arc in Orleans, France was the site of a collection of historical and literary quotations on her subject. This was the second time after it was shown in the Las Vegas exhibition held three years earlier.

The Cultural Heritage Celebration of September witnessed the venue of an exhibit in French and Latin on Bernard of Clairvaux at the Abbey of Clarte Dieu, Saint Paterne Racan, in Touraine, France.

The current year 2009 is marked by an exhibit in April at the Museum of the History of Medicine,

Rene Descartes University in Paris, with thirteen references from Hippocrates to the Nobel Prize Laureate in Medicine for the discovery of the AIDS virus. In May, the Townhall of Fontainebleau, France received excerpts in twenty-four languages of the poet Oscar Milosz, in celebration of the 70th anniversary of his death. In June, the Nelligan Library and Gallery in Quebec, Canada, hosted the birth centennial of the French writer Regine Pernoud. This being the birth bicentennial of the American writer and poet Edgar Allan Poe, my collection in nineteen languages of his work is presented at conferences celebrating him at the Universities of Moscow (Russia), Alcala, Caceres, Valencia (Spain), Keio (Tokyo), Mons (Belgium), Sao Paolo and Belo Horizonte (Brazil), Warsaw (Poland), Baia Mare (Romania), Valparaiso (Chile). The bicentennial of the birth of the Polish poet Juliusz Slowacki will be celebrated with a collection in six languages at the Nelligan Library and Gallery in Quebec. As I write this paper, an opus on the Russian writer Nicolas Gogol in 23 official languages of the European Union in being created for the bicentennial of his birth, which will be celebrated in Moscow, Saint Petersburg and Quebec.

My research in geopoetics has lead me in 2003, to publish a compilation of one poem in 109 languages, by the Polish poet Adam Mickiewicz. According to Index Translationum UNESCO, this is the most extensive investigation of any poem worldwide. Several chirographic projects combine both directions, such as a citation of Oscar Milosz in twenty-four languages, Arthur Rimbaud in thirty-five languages, Edgar Allan Poe in nineteen languages, a sonnet by Ronsard in seven, or the Ode to Joy by Schiller in nine languages. These are the precursors of a European Poetic Space, the final goal being a '23 by 23 matrix of poetry' in all official languages of the European Union.

# Radiating Inscription on Mamluk Metalwork
# الكتابات المشعة على المنتجات المعدنية المملوكية

**Heba Saad**


## ملخص

يتميز الفن الإسلامي عن غيره من الفنون باستخدام الخط كعنصر زخرفي. وتتميز المعادن بصفة خاصة عن غيرها من المنتجات باستخدام الكتابات كعنصر أساسي في زخارفها. ومن الكتابات اللافتة للنظر ما عرف بالكتابات المشعة، والتي ظهرت بصفة خاصة على المنتجات المعدنية. ويتميز هذا النوع من الكتابات الزخرفية بانتظام الكتابات داخل شكل دائري، وتمتد هامات الحروف باستطالة واضحة تجاه المركز فتبدو بشكل الشمس المشعة.

لذا يهدف البحث إلى دراسة هذا النوع من الكتابات الزخرفية للتعرف على نوع الخط المستخدم، ومحتوى النصوص، ونوع الزخارف التي تحتل مركز الدائرة، ونوع الزخارف التي تحيط بالكتابات، بالإضافة إلى الوقوف على الفترة الزمنية التي شاع فيها استخدام هذا النوع من الكتابات على المعادن. وقد اعتمد البحث على دراسة مجموعة من القطع المعدنية ذات الزخارف المشعة (26 قطعة) حيث تم قراءة نصوصها، وتحليل محتواها، وتفريغ زخارف بعضها، والمقارنة بينها.

وقد اتضح من الدراسة أن الكتابات المشعة ظهرت على المنتجات المعدنية المملوكية، وتحديدًا بداية من عصر الناصر محمد بن قلاوون. وقد شاع استخدامها بشكل واضح في عصر الناصر محمد وخلفائه، ثم تضاءل وجودها، إلا أنها لم تختف، بل ظلت قيد الاستخدام حتى نهاية العصر المملوكي الجركسي.

وقد كان خط النسخ وخط الثلث هما الأكثر استخدامًا في هذا النوع من الكتابات، في حين لم يستخدم الخط الكوفي إلا في مثال واحد. وقد حرص الفنان على التأكيد على امتداد هامات الحروف بحيث تشغل حوالي ثلثي الدائرة، بينما باقي الحروف تزدحم في ثلثها السفلي. وقد اتضح من الدراسة أيضًا أن الكتابات المشعة ظهرت في خمس صور أو طرز تختلف باختلاف مركز الدائرة. كما اتضح من تحليل النصوص أن القطع المملوكة للسلاطين كانت نصوصها دعائية، ويليها عدد من ألقاب السلطان وقد يرد اسمه في النص. أما القطع المملوكة لأمراء أو شخصيات كبرى فقد يسجل عليها أيضًا نص لتعظيم السلطان أو عبارة دعائية للأمير تضم بعض ألقابه، وعادة ما يخلو النص من اسم صاحب القطعة.

واتضح من الدراسة أيضًا أن الكتابات المشعة صاحبتها في بعض الأحيان زخارف البط الطائر وأزهار اللوتس والوريدات، وقد تناول البحث أسباب ظهور هذه الزخارف وتفسيرها. كما تناول البحث مناقشة تفسير الكتابات المشعة إجمالاً من حيث سبب ظهورها وانتشارها والفترة الزمنية التي ظهرت فيها.

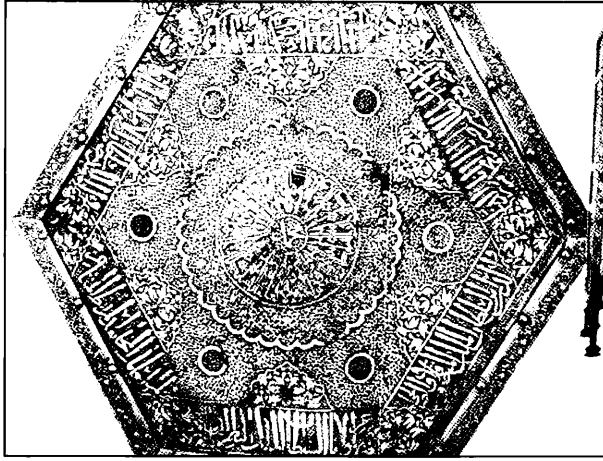
The extensive use of inscriptions is one of the distinguishing features of Islamic art. Calligraphy occupied a place and gained importance in Islamic art unparalleled in any other culture. It gained its importance from the Muslims' need to write down the Quran and preserve it. Then calligraphy developed as a discipline with its own precise and strict rules to which proportion was mandatory. The art of calligraphy was not confined to the Quran or to books, it was rather used to adorn all kinds of objects and buildings. The Muslims developed within the art of calligraphy an unsurpassable variety of styles and ornamental inscriptions that became an essential element of decoration. That led Welch to describe Arabic script as 'the central form of Islam's arts and the foremost of its characteristic modes of visual expression.'[1]

Doris Abouseif considered the extensive use of inscriptions on objects of daily use as a reflection of the taste of the Muslim society that regarded knowledge as of foremost value although literacy was widespread, especially among urban populations.[2] She added that the use of inscription in the arts freed the calligrapher's imagination to create ornamental devices and to transform the letters into ornament.[3]

Metal objects carrying inscriptions are certainly common all over the Islamic world. In the early period, Islamic metalworkers followed, and further developed pre-Islamic, particularly Roman and Byzantine traditions.[4] Metal objects of the early period were usually decorated with a single line of inscription without dots and in many cases bear the date of manufacturing the object.[5] By the tenth and eleventh century, inscriptions played a more important role in the decoration of Islamic metalwork. Inscriptions usually invoked blessings and good wishes on the owner or expressed dedication to him.[6] It was in the twelfth or early thirteenth century when the practice of decorating metal objects with long inscriptions giving the name and titles of its owner have spread from Upper Mesopotamia to Syria and Egypt, and reached its peak in the Mamluk period. In contrast to the Mesopotamian practice of using narrow, inconspicuous and well-integrated inscription bands, on the Mamluk metal objects, dedications often form the main, if not the only decoration.[7]

One of the ornamental inscriptions that were widely used on Mamluk metal objects is the radiating inscription. This form of inscription is used within a circular arrangement or medallion, in which the hastae or shafts of the letters point towards the centre of the medallion.[8] This type of ornamental inscription was usually used in metal work, and despite its beauty and extensive use; no detailed study was devoted to it. Therefore, the present study will focus on the radiating inscription in an attempt to clarify its appearance, development, usage, meaning and the decorative motifs related to it. The study at hand will be divided into two main parts; the first will present various examples of metal objects with radiating inscription and the second will analyze these examples to shed light on the artistic features of that type of ornamental inscription.

## Part I:

The first group of examples includes objects of metalwork -with radiating inscriptions- attributed to sultans of the Bahari Mamluk period. The earliest example of metal work with radiating inscription is the hexagonal table of al-Nasir Muhammad (dated 728 A.H./1328 A.D). It is made of brass inlaid with gold and silver and preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo.[9] The upper surface of the table is hexagonal in shape and its centre is occupied with concentric arrangement (fig. 1-A). The centre has a small circle bearing the word محمد 'Muhammad' written in 'naskh' script on a pierced background. It's surrounded with radiating inscription in kufic script that reads: عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا

(Fig. 1- A) Top of hexagonal table of Al-Nasir Muhammad

والدين ابن السلطان قلاون

'Glory to our lord the Sultan, al-Malik al-Nasir, Nasir al-Dunya w'l-Din, son of the sultan Qalwun'

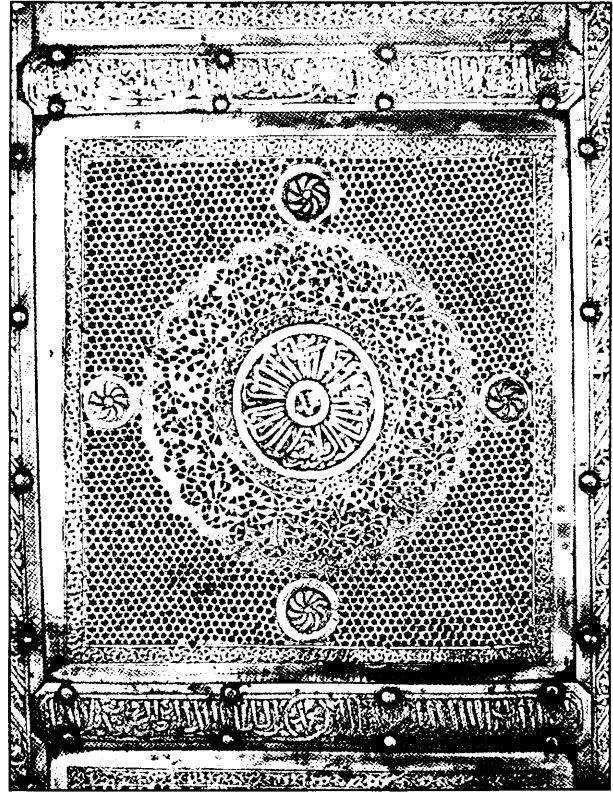
Each two of the vertical shafts of the radiating inscription are plaited together in knots and the upper parts of the shafts are pointed. The medallion is encircled with a ribbed frame which contains lotus flowers on a pierced background.

Four of the sides of the table are also decorated with radiating inscription (fig. 1-B). Each side bears a circular arrangement of four concentric circles: the central one bears the word: محمد 'Muhammad' written in naskh script, surrounded by radiating inscription also in naskh script and reads:

عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين ابن السلطان قلاون

'Glory to our lord the Sultan, al-Malik al-Nasir, Nasir al-Dunya w'l-Din, son of the sultan Qalwun'

This circle is surrounded by a narrow circle with floral decorations and then a wide ribbed one containing lotus flowers.[10]

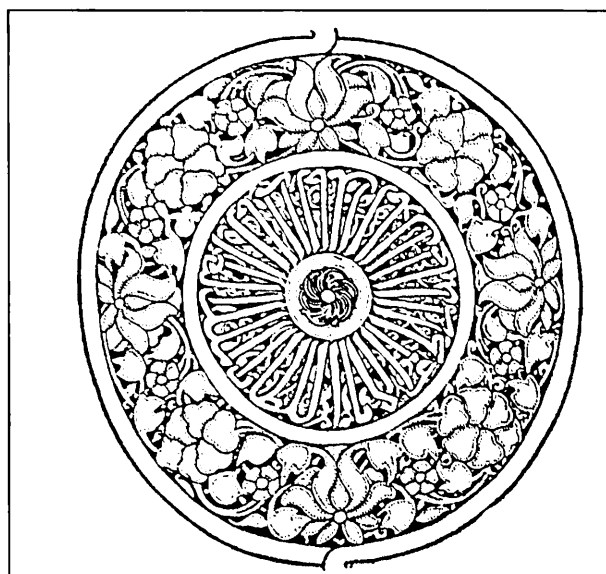
Another object attributed to al-Nasir Muhammad is a brass candlestick preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo.[11] The body of the candlestick

(Fig. 1-B) One of the sides of the hexagonal table of Al-Nasir Muhammad

is decorated with a wide band of thuluth inscription which is interrupted by two large medallions, with radiating inscription written in thuluth script. It reads:

عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل المجاهد المرابط محمد بن قلاون

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Nasir, the learned, the just, the defender (of Faith) the warrior of the frontiers Muhammad son of the Sultan Qalwun'

The centre of the medallion is occupied with a cartouche.[12]

The candlestick of al-Nasir Muhammed in Museo Artistico Industriale in Rome was also decorated with radiating inscription (fig. 2-A). The base of the candlestick is decorated with a medallion that has a six-petaled whirling rosettes surrounded by radiating inscription on a floral background and it reads:

(Fig. 2-A) Medallion on the candlestick of Al-Nasir Muhammad in Museo Andustriale in Rome. After: D. Rice, *Study* IV, fig. 8.

عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل العادل المجاهد المرابط ا

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Nasir, the learned the diligent the just the defender (of Faith) the warrior of the frontiers'

The outer circle is decorated with elegant slender lotus flowers.[13]

Among the best preserved examples of metal work with radiating inscription is the incense burner of al-Nasir Muhammad (fig. 2-B) that is now preserved in Nuhad Es-Said collection.[14] The lid of the incense burner is decorated with a horizontal band of inscription interrupted with two lobed medallions with radiating inscription. It reads:

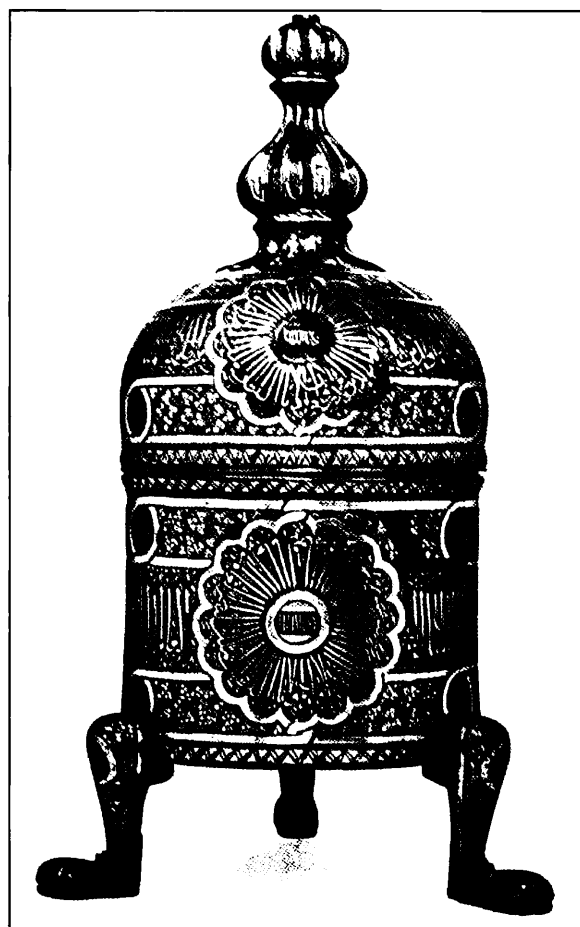
عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل المجاهد المرابط المثاغر ناصر الدنيا والدين محمد بن قلاوون ا

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Nasir, the learned, the diligent, the defender (of Faith), the warrior of the frontiers, the warden of the marches, Nasir al-Dunya w'l-Din Muhammad son of Qalawun'

The horizontal band of inscription on the cylindrical body of the incense burner is also interrupted by two lobed medallions with radiating inscription written in naskh script that reads:

عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور ناصر الدنيا والدين محمد بن قلاوون

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Nasir, the learned the diligent the defender (of Faith) the warrior of the frontiers the warden of the marches, the supported (by God), the victorious Nasir al-Dunya w'l-Din, Muhammad son of Qalawun'

The radial inscriptions on both the lid and

(Fig. 2-B) Incense burner of Al-Nasir Muhammad.

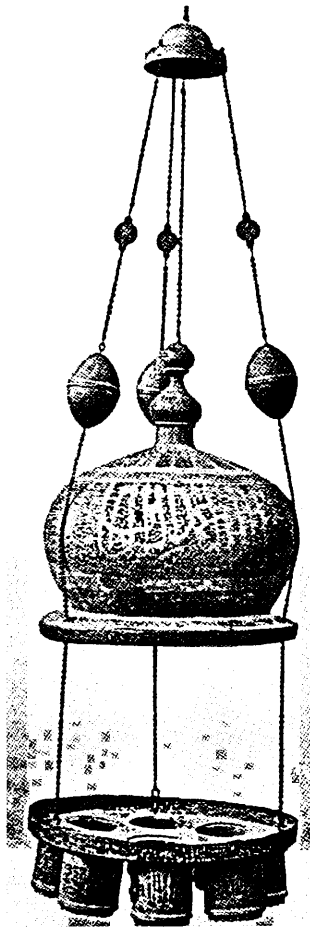
body were inlaid with gold and set against a floral background inlaid with silver. The centre of each medallion is occupied with a circle with the phrase: عز لمولانا السلطان 'Glory to our lord the sultan' and it is inlaid with gold.[15]

Some objects decorated with radiating inscriptions bear the name of Sultan Ahmad ibn Muhammad ibn Qalawun (742-743 A.H./ 1342 AD). A metal lamp (fig. 3-A) preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo is one of these objects.[16] The bulb of the lamp is decorated with a wide band of naskh script interrupted by three medallions with radiating inscription written in naskh script without dots and reads:[17]

عز لمولانا السلطان الملك الناصر... السلطان الملك الناصر

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Nasir... the sultan, al-Malik al-Nasir'

What is unique about this lamp is that the inscriptions glorify both the sultan al-Nasir Ahmad and his father al-Nasir Muhammad.

The second object that was attributed to the same sultan and was decorated with radiating inscription is a brass tray-stand.[18] Each of the two conical parts of the stand were decorated with two ribbed medallions with radiating inscription set on a floral background and surround the epigraphic emblem of the sultan that reads: الملك الناصر 'al-Malik al-Nasir.[19]

(Fig. 3-A) Mosque lamp of al-Nasir Ahmad Ibn Muhammad. After: G. Wiet, *Objets en cuivre*, pl. IX

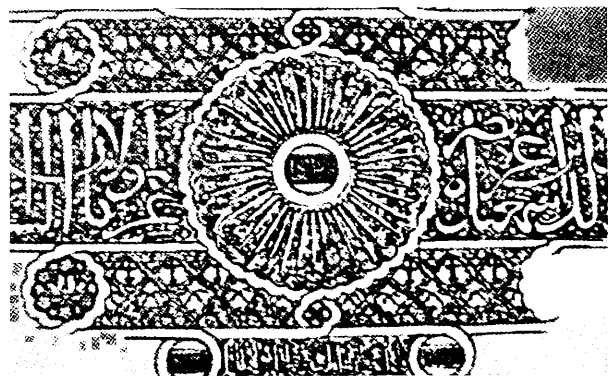
A candlestick in the Keir collection also bears the title: 'al-Nasir' in its radiating inscription who could be al-Nasir Muhammad or his son al-Nasir Ahmad. The body of the candlestick is decorated with a large band of naskh script against a scroll background and interrupted by two large medallions with a rosette in its centre and radiating inscriptions that read:

عز لمولانا السلطان الملك الناصر

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Nasir'.[20]

Al-Salih Isma'il ibn Muhammad ibn Qalawun (743-746 A.H./1342-1345 AD) also had his share of metal objects with radiating inscriptions. The first object is a cylindrical container with a pointed cover[21] preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo (fig. 3-B). The body of the container is decorated with a band of naskh inscription interrupted by three large lobed medallions bearing radiating inscription that reads:

عز لمولانا السلطان الملك الصالح العالم العامل العادل المجاهد المرابط عماد الدنيا والدين ا

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Salih, the learned, the diligent, the defender

(Fig. 3-B) Radiating inscription on a cylindrical box of Salih Isma'il. After: Izzi, 'Objects', pl. 6

(of Faith), the warrior of the frontiers 'Imad al-Dunya w'l-Din'

This inscription radiates from the praise of the sultan that reads: عز لمولانا السلطان 'Glory to our lord the Sultan'.[22] The second object attributed to al-Salih Ismail is a rose water sprinkler with a bulbous body.[23] The body is decorated with a band of inscription, interrupted by three large medallions with radiating inscription and reads:

عز لمولانا السلطان الملك الصالح عماد الدنيا والدين إسماعيل

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Salih 'Imad al-Dunya w'l-Din Isma'il'

These inscriptions radiate from the central circle with the epigraphic emblem of the sultan which reads:[24] الملك الصالح.

Similar to the metal lamp of al-Nasir Ahmad another metal lamp was attributed to al-Kamil Sha'ban[25] (746-747 A.H./ 1345-1346 AD). It followed the same tradition of the lamp of Sultan Ahmad in glorifying both the ruling sultan; al-Kamel Sha'ban, and his deceased father al-Nasir Muhamad. The bulb of the lamp was decorated on its upper part with a band of inscriptions bearing the name of al-Nasir Muhammad interrupted by small medallions with his first name. While, the lower part of the bulb is decorated with a wide band of inscriptions bearing the name of al-Kamil and interrupted with three large medallions with radiating inscription that reads:

عز لمولانا السلطان الملك العالم العامل العادل الكامل سيف الدنيا والدين شعبان

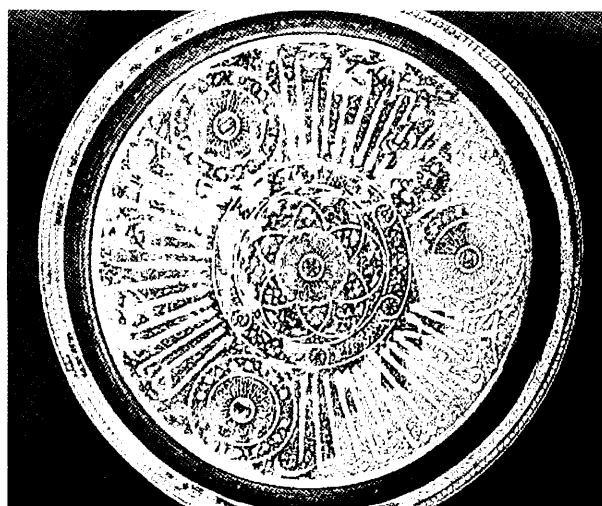
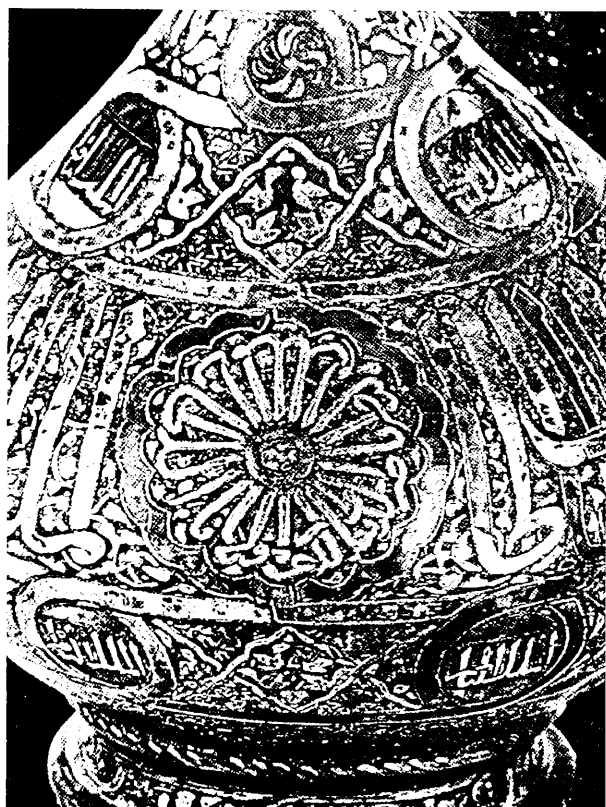
'Glory to our lord the sultan, al-Malik, the learned, the diligent, the just al-Kamil Seif al-Dunya w'l-Din, Sha'ban'

The centre of the medallions bears the words: عز لمولانا السلطان الملك 'Glory to our lord the sultan' written in naskh script.[26]

Al-Kamel Sha'ban had another object with radiating inscription which is a unique brass tray[27] (fig. 4-A). It's one of the most sumptuous of its kind because of its elaborate work and unique layout of the decoration. The whole surface of the tray is occupied with concentric circles; the central one with radiating inscription, surrounded by interlacing circles forming a large petaled flower, surrounded by a circular band of inscriptions, surrounded by another wide band of inscriptions that is broken with three medallions with radiating inscriptions. The central lobed medallion has a flower in its centre, surrounded by radiating inscription set on a floral background and reads:

عز لمولانا السلطان الملك الكامل العالم العادل سيف الدنيا والدين شعبان

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Kamil, the learned, the just, Seif al-Dunya w'l-Din, Sha'ban'

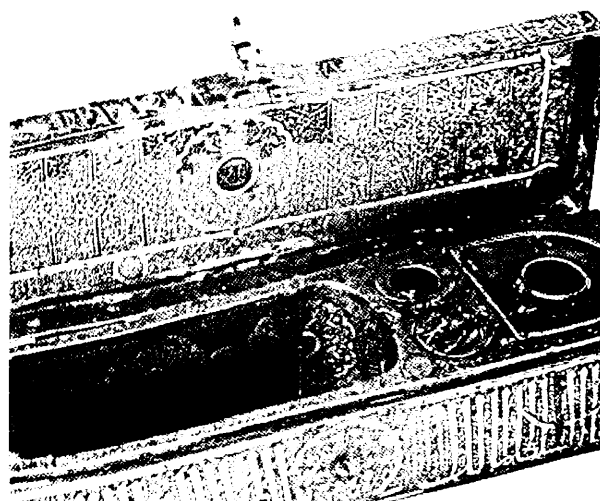
The other three medallions with radiating inscriptions bear the same text but the medallion has the epigraphic emblem in its centre and it reads: الملك الكامل 'al-Malik al-Kamil'. Each medallion is surrounded by a circular band of flowers and a lobed frame.[28]

(Fig. 4-A) Tray of Al-Kamil Sha'ban.

(Fig. 4-A) Rose water sprinkler of Al-Nasir Hassan.

The well-known rose water sprinkler that was attributed to al-Nasir Hasan (748-752 A.H./1348-1351 AD and 755-762 A.H./1354-1361AD) is also decorated with radiating inscription[29] (fig. 4-B). Its bulbous body is decorated with a band of naskh script interrupted by three lobed medallions with radiating inscriptions in naskh script reads:

عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا و الدين

'Glory to our lord the sultan, al-Malik al-Nasir, Nasir al-Dunya w'l-Din'

The frame of the medallion is wide and its centre is occupied by a circle containing a flower. The radiating inscription is inlaid with gold and set on a floral background inlaid with silver.[30]

The pen box of al-Mansur Muhammad[31] (762-764 A.H./1361-1363 AD) also bears radiating inscriptions on its interior (fig. 5-A). It bears four lobed medallions

(Fig. 5-A) Pen box of al-Mansur Muhammad.

with radiating inscription set on a floral background and it reads:

عز لمولانا السلطان الملك العالم العامل العادل المجاهد المرابط

'Glory to our lord the sultan al-Malik, the learned, the diligent the just, the defender (of faith), the warrior of the frontiers'

The centre of the medallion contains a whirling rosette.[32] Each medallion is framed with a wide lobed frame and the inscriptions are inlaid with gold.

Another object was attributed to al-Malik al-Mansur who could be al-Mansur Muhammad or al-Mansur Ali (778-783 A.H./1377-1381 AD). It's a brass tray inlaid with silver and preserved in Victoria and Albert Museum[33] (fig. 5-B). It followed the decorative style of the tray of al-Kamil Sha'ban. The whole surface of the tray is occupied with concentric circles; the central one with radiating inscription, surrounded by interlacing circles forming a large petaled flower, surrounded by a circular band of inscriptions, which in its turn is surrounded by another wide band of inscriptions that is broken with three medallions with radiating inscriptions too and the frame of the tray or the rim is floral.[34]

The radiating inscription on the central medallion reads:

عز لمولانا السلطان الملك العالم العامل العادل الغازي المجاهد

'Glory to our lord the sultan al-Malik, the learned, the diligent, the just, the vanquisher, the defender (of Faith)'

And the radiating inscription on the three medallions reads:

عز لمولانا السلطان الملك العالم العامل العادل الغازي المجاهد المرابط المثاغر

'Glory to our lord the sultan al-Malik, the learned, the diligent, the just, the vanquisher the defender (of Faith), the warrior of the frontiers, the warden of the marches'.

The radiating inscription is surrounded by a wide circular band of lotus flowers and a lobed frame.[35]

The second group of examples represents objects of metalwork -with radiating inscriptions- that belong to amirs of the Bahari Mamluk period. Among these examples is a bowl in the Aron Collection.[36] The bowl has a round base which is decorated from the outside with a central whirling rosette and radiating inscriptions surrounding it. The inscription reads:

(Fig. 5-B) Tray of al-Mansur.

المقر العالى المولوى العالمى المر(ابط)ى الناصرى

'His exalted excellency, the lordly, the learned, the warrior of the frontiers, al-Nasiri'

The radiating inscription is set against a floral background. It's surrounded by six pointed shapes that made the whole design look like a large flower with six petals. The petals were decorated with arabesques and between each two petals there is a whirling rosette surrounded with flying ducks.[37]

A lamp stand[38] in the same collection also bears radiating inscription. The tray of the lamp stand is circular and slightly concave. It had a small circle in its centre surrounded by radiating inscription that reads:

المقر العالى الأميرى الكبيرى الملكى الناصرى

'His exalted excellency, the great amir al-Malaki al-Nasiri'

The radiating naskh script is set against a floral background.[39]

Another object also attributed to one of the officers of al-Mailk al-Nasir is the tray preserved in The Freer Gallery of Art[40] (fig. 6-A). The centre of this tray is occupied with a six-petaled rosette surrounded by radiating inscription in thuluth script. It reads:

المقر العالى المالكى العالى العادلى الملكى الناصرى

'His exalted excellency, the lord, the high, the just, al-Malaki al-Nasiri'

Around it is a band divided into eight units, filled with large lotuses flanked by five-petaled blossoms alternating with two pairs of flying ducks.[41]

A cylindrical brass box (fig. 6-B) attributed to an officer of al-Malik al-Nasir was also decorated with

(Fig. 6-A) Part of a tray of of an officer of al-Malik al-Nasir.

radiating inscription.[42] The lid of the cylindrical box has a six-petaled whirling rosette that is surrounded by radiating inscription in thuluth script. It reads:

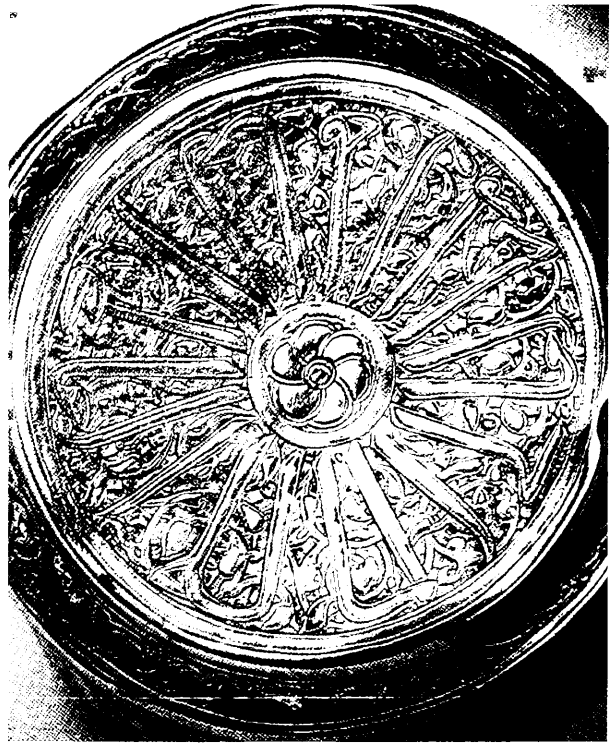
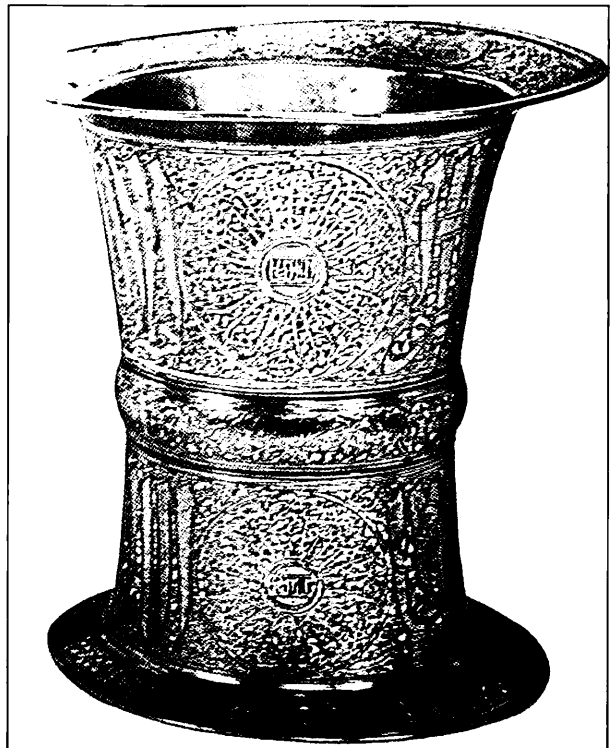
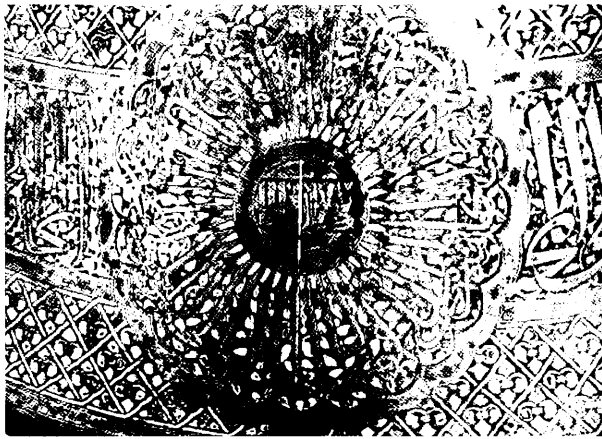
المقر العالى المالكى العالمى العاملى

'His exalted excellency, the lord, the learned, the efficient'

The inscription is set against a floral background.[43]

A tray stand in the Nuhad Es-Said Collection[44] (fig. 7-A) was also attributed to an officer of al-Malik al-Nasir.[45] Each of the two conical parts of the tray stand is decorated with a band of naskh inscription interrupted by two medallions with radiating inscriptions. The circle in the centre of each medallion contains inscription that reads: الملك الصالح 'al-Malik al-Salih' surrounded by radiating inscriptions in naskh script that reads:

المقر الكريم العالى المولوى الأميرى الكبيرى الغازى
المجاهدى المثاغرى العونى

'The generous authority the high the lordly, the great amir, the conqueror, the defender (of the

(Fig. 6-B) The lid of a cylindrical box of an officer of al-Malik al-Nasir.

(Fig. 7-A) Tray stand of an officer of al-Malik al-Nasir.

(Fig. 7-B) Detail from the base of a candlestick belonging to an officer of al-Nasir Hassan.

Faith), the warden of the marches, the helper'

The inscription is set against a floral background.[46]

The same treatment of the radiating inscription is present in the candlestick that was also attributed to an officer of al-Malik al-Nasir. Each of the polylobed medallions that decorate the base of the candlestick (pl.7-B) contains a circle with the inscription: عز لمولانا السلطان surrounded by radiating inscriptions on a floral background. Esin Atil suggested that the candlestick was made for one of the officers of al-Malik al-Nasir Hasan.[47]

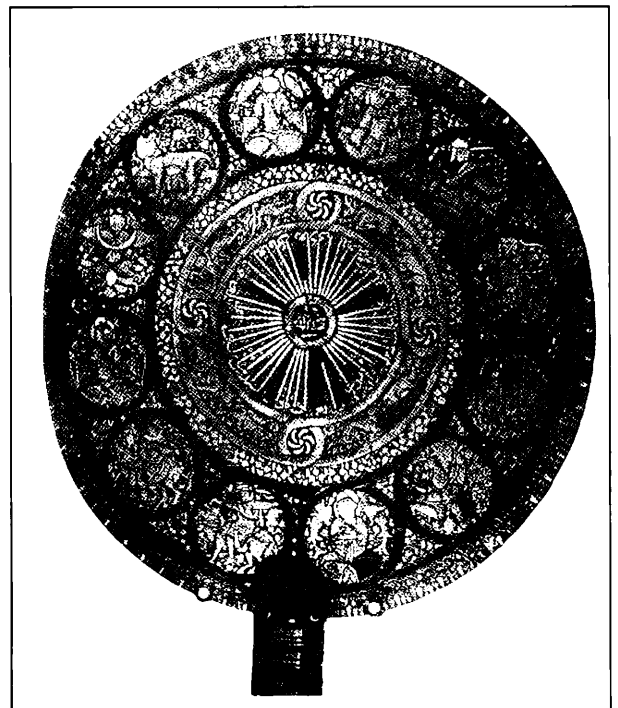
The tray of amir Tybugha preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo[48] is another example of the use of radiating inscription on objects made for amirs. The layout of the decorations on the tray is very similar to that of the tray of al-Kamel Sha'ban. It is decorated with concentric circles; the central one bears graffito surrounded by radiating inscription, surrounded by interlacing circles forming the shape of petals, surrounded by a wide band of inscription interrupted by three medallions. The difference between this tray and that of Sha'ban is that the radiating inscription was used only in the central medallion and not in the other three medallions and the inscription in the wide band is set inside lobed compartments.

A cylindrical brass box attributed to Aydemir al-Ashrafi[49] was decorated with radiating inscription. The centre of the lid is occupied with the emblem of the owner. It's a three-fielded emblem with a cup charged with a napkin in the middle field and a red cup in the lower field.[50] The blazon or emblem of the amir is surrounded by radiating inscription (fig. 13) that reads:

المقر الأشرف العالى المولوى المالكى المخدومى
العزى أيدمر الأشرفى كافل المملـ(ك)ة الشريفة بحلب
المحروسة

'His excellency, the most noble, the high, the lordly, the royal, the well-served, 'Izz al-Din Aydemir al-Ashrafi, the governor of the noble province of Aleppo'

The inscription is surrounded, on the bevel, by a circle of flying ducks, flowers and whorls.[51]

The ninth example is a bronze mirror preserved in Topkapi Sarayi Museum[52] (fig. 8). The example is unique in bearing the name of the amir, to whom the

(Fig. 8) Tray of Amir Altanbugha.

tray was made, in the central circle of the tray. This circle contains the word: علاء الدين 'Alaa al-Din'.[53] The radiating inscription surrounding it reads:

الجناب العالي المولوى السيدى المالكى المخدومي
العالمى العاملى العادلى الذخرى العوني الغياثى النظامى
عمل المعلم محمد بن الوزيرى

'The honorable authority, the high, the lordly, the royal, the well-served, the learned, the efficient, the just, the treasure house (of excellence), the helper, the savior, made by the master Muhammad ibn al-Waziri'

The circular band around the previous one contains prowling animals interrupted by four whirling rosettes. It's surrounded by a wide circular band containing circles with the signs of the Zodiac and their associated planets.[54]

The third group of objects represents metal objects dating to the Circassian Mamluk period. One of these examples is the remains of a metal lamp attributed to Sultan Khushqadam (865-872 A.H./1461-1467 AD).[55] The lamp bulb is decorated with a wide band of inscriptions interrupted by three medallions with radiating inscription that read:

عز لمولانا السلطان الملك العالم العامل العادل المجاهد
المرابط الملك الظاهر أبو سعيد خشقدم عز نصره

'Glory to our lord the sultan al-Malik, the learned, the diligent, the just, the defender (of Faith), the warrior at the frontiers, al-Malik al-Zahir Abu Said Khushqadam, May his victory be glorious'

The centre of the radiating inscription contains the epigraphic emblem of the sultan that reads: عز لمولانا السلطان 'Glory to our lord the sultan' written in naskh script.[56]

The second example is a basin in the Museum of Islamic Art in Cairo.[57] The basin is decorated with a wide band of naskh script interrupted by four lobed medallions; two of which bear radiating inscription and the other two have lotus flowers. The radiating inscription is written in naskh script and reads:

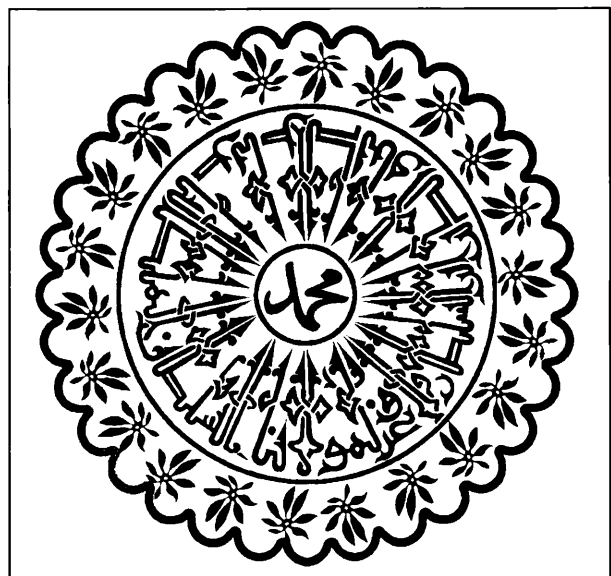
عز لمولانا السلطان الملك العالم العامل العادل الملك
الأشرف

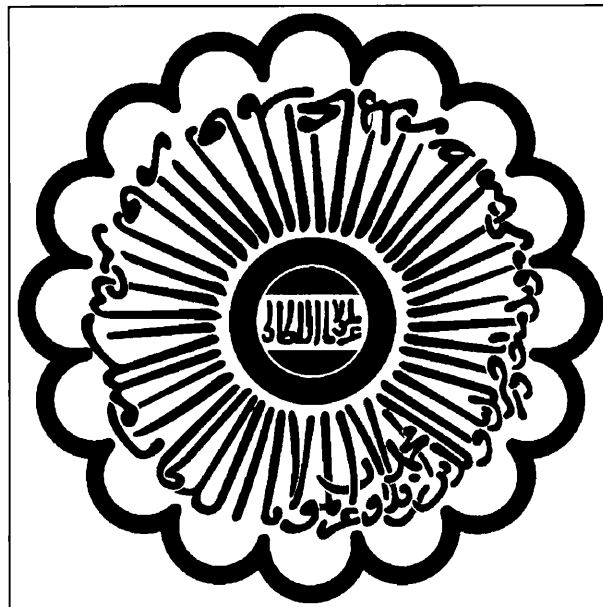
'Glory to our lord the sultan al-Malik, the learned, the diligent, the just, al-Malik al-Ashraf'

The centre of the medallion contains the phrase: الملك الأشرف 'al-Malik al-Ashraf' which is written in naskh script.[58]

The third example is a lamp of sultan Al-Ghawri (906-922 A.H./1501-1516 AD) which is also decorated with radiating inscription.[59] The lower tray of the lamp is decorated with a central large star shape surrounded by fourteen circles, four of which contain radiating inscription. It's written in naskh script without dots and reads:[60]

عز لمولانا السلطان الملك الأشرف أبو النصر قانصوه
الغورى عز نصره

'Glory to our lord the sultan al-Malik al-Ashraf Abu al-Nasr Qanswa al-Ghuri, may his victory be glorious'

(Fig. 9) Center Styles: 1.

(Fig. 10) Center Styles: 2.

(Fig. 11) Center Styles: 3.

## Part II: Analysis

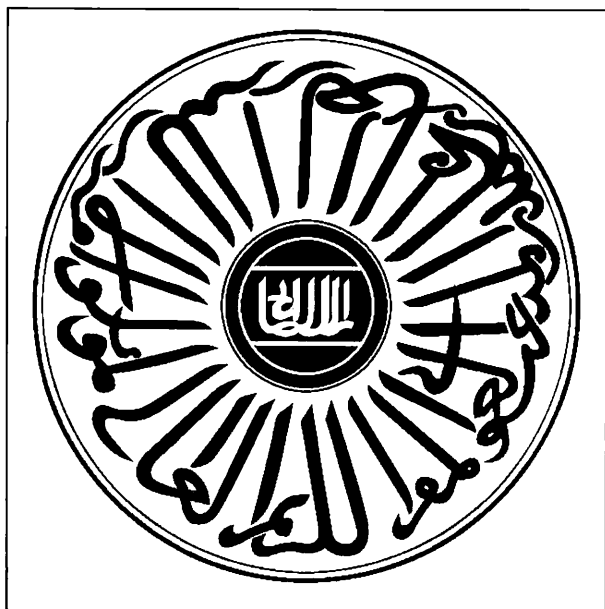
From the above mentioned examples we can realize that ornamental radiating inscriptions were widely used to decorate metal objects during the Mamluk period. We have no evidence that this style of inscription was used earlier than the reign of al-Nasir Muhammad ibn Qalawun, particularly his third reign 709-741 A.H./1310-1340 AD

### The design:

In all the examples of radiating inscriptions, the words were arranged inside a circular shape or a medallion and the shafts of the letters, which were elongated, pointed towards the centre. The comparison between the centers of these compositions betrays five main trends or styles:

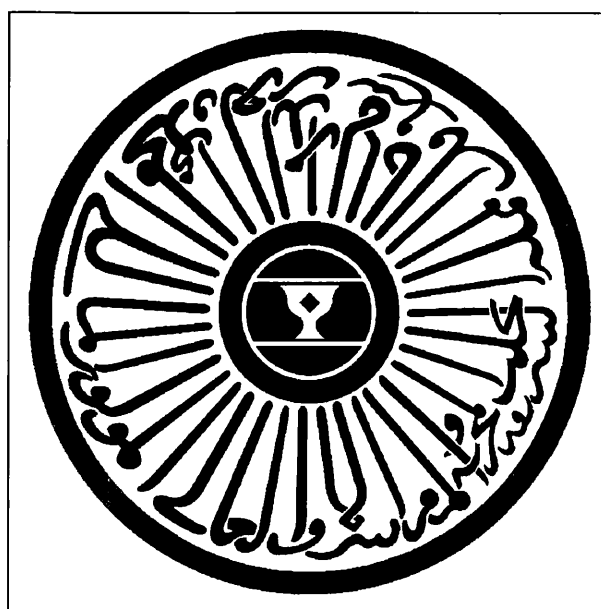
- In the first style (fig. 9 ), the centre of the medallion contains a circle with the name of the object owner. Al-Nasir Muhammad ibn Qalawun is the only sultan whose name 'Muhammad' is written in the centre of the radiating inscription on his hexagonal table[61] and one of his candlesticks.[62]

- In the second style (fig. 10), the centre of the medallion contains a circle with a rosette or a whirling rosette. The whirling rosette was more frequently used. It was sometimes a six-petaled whirling rosette such as that on al-Nasir Muhammad's candlestick in Museo Industriale in Rome,[63] the bottom of a bowl of one of his amirs[64] and the lid of a cylindrical box of another.[65] In other cases it was an eight-petaled whirling rosette such as that on the pen box of al-Mansur Muhammad.[66] Moreover, the simple flower was used in the centre of radiating inscription such as that on the centre of the tray of al-Kamil Sha'ban[67] and the rose water sprinkler of al-Nasir Hassan.[68]

- In the third style (fig. 11), the centre of the medallion has a circle with three fields; the upper and the lower are plain while the middle contains the phrase: عز لمولانا السلطان 'Glory to our Lord, the Sultan'. That style was used on the incense burner of al-Nasir Muhammd,[69] the cylindrical box of al-Salih Isma'il,[70] the lamp of al-Kamil Sha'ban,[71] the candlestick of

(Fig. 12) Center Styles: 4.

(Fig. 13) Center Styles: 5.

an officer of al-Nasir Hasan[72] and the lamp of Khushqadam.[73]

- In the fourth style (fig. 12), the centre of the medallion contains the epigraphic emblem of the sultan. It is in the form of a circle divided into three fields; the upper and lower are plain while the middle contains the title of the sultan. It's worth noting that whether the owner of the object was a sultan or an amir, the title inscribed in the centre was that of the ruling sultan. The title 'al-Malik al-Nasir' was inscribed in the centre of the radiating inscription on the tray stand of Sultan Ahmad,[74] while the title 'al-Malik al-Salih' was inscribed on the rose water sprinkler of al-Salih Isma'il[75] and on the tray stand of an amir.[76] In the same treatment, the title 'al-Malik al-Kamil' was inscribed on the tray of al-Kamil Sha'ban[77] and 'al-Malik al-Ashraf' on the basin of the Qaytbay's wife.[78] In the latter example, the metalworker followed the traditions of that style rather than using the common form of the epigraphic emblem of Qaytbay.[79]

The only exception of that rule is the use of the title of an amir, who was called 'Alaa al-Din', in the centre of the radiating inscription on his tray.[80]

- In the fifth style (fig. 13), the radiating inscription contains in its centre the emblem of the owner. The example of that style could be seen on the lid of the cylindrical box of Aydumer which contains a cup in its middle field.

### The Inscriptions

Naskh or thuluth scripts were generally adopted in radiating inscriptions, while kufic script was used only once in the radiating inscription on the top of the hexagonal table of al-Nasir Muhammad. In that example, plaited kufic was adopted and the letters alif and lam were knotted. The upper top of each shaft takes the form of a pointed spear. The single strokes were also knotted at one side of the shaft, except for the letter lam of the word li-mawlana which bears two knots and ends with two pointed ends. (fig. 9)

The naskh and thuluth scripts used in the rest of the examples are extremely creative. The shafts of the letters are elongated and point towards the centre of the medallion. The number of strokes, or shafts, is usually an even number varying between eighteen[81] up to forty eight.[82] Sometimes an additional letter, alif, is added at the end of the text to form an upright stroke that matches the lam of li-mawlana at the beginning of the text. This practice is used in the radiating inscription of the incense burner of al-Nasir Muhammad, his candlestick in Museo Industriale in Rome and the cylindrical box of al-Salih Isma'il.[83]

The shafts of the letters alif, lam, taa, kaf occupieds most of the space inside the medallion, leaving only its lower part for the rest of the letters. Sometimes, important words, usually the name of the sultan, were written above the rest of the words intersecting with the strokes. The word 'Muhammad' intersects the strokes of the radiating inscription of the incense burner of al-Nasir Muhammad[84] and the same practice was used with the word 'Sha'ban' on the tray of al-Kamil Sha'ban[85] and the word 'Aydumer' on the lid of a cylindrical box.[86] Moreover, words were sometimes crowded in part the text such as the word 'Qalwun' in the radiating inscription on the sides of the hexagonal table of al-Nasir Muhammd.[87] Also the word 'seif' was crowded with 'al-Dunia wa al-Din' on the tray of al-Kamil Sha'ban.[88]

Not only are the layouts inventive, but also are the letter forms themselves. The eye of the letter sad, for example, was pierced by the upright of the letter alif like a ring on a skewer.[89] This practice could be seen in the word 'al-Nasir' on the hexagonal table, the incense burner and the candlestick of al-Nasir Muhammad.[90]

The analysis of the texts of the radiating inscriptions revealed several facts. First: all the radiating inscriptions on metal objects made for a sultan started with 'Glory to our lord, the Sultan al-Malik...' followed by various titles of the sultan. No particular titles were chosen and no particular order was adopted for the titles. Probably the metalworker chose titles that could provide a large number of strokes -usually alif and lam- such as al-'alim, al-'amil, al-'adil....Titles added to al-Dunya w'l-Din were also frequently used such as 'Seif al-Dunya w'l-Din', 'Nasir al-Dunya w'l-Din' and ''Imad al-Dunya w'l-Din'. The name of the sultan was not necessarily mentioned. In few cases the name of the sultan together with the name of his deceased father were mentioned in the text such as the radiating inscription on both the top and sides of the hexagonal table of al-Nasir Muhammad and that on his incense burner.

Second: the radiating inscription on metal objects owned by amirs or other dignitaries could be classified into two types of inscriptions. The first represents inscriptions that glorified the sultun not the owner and in that case the text started with the phrase 'Glory to our lord the Sultan al-Malik...'. That could be seen on the basin in the third group of examples.[91] The second type of inscriptions included honorific titles of the owner himself that started with 'His exalted excellency' or 'The most Noble and High Excellency' or other titles depending on the rank of the owner. Although the text glorifies the owner, the centre of the radiating inscription could be the prayer for the ruling sultan: 'Glory to our lord the Sultan'[92] or his title.[93]

The name of the amir was not mentioned in most of the metal objects with radiating inscription.

### The frame and related motifs

The medallions with radiating inscriptions were either framed with a simple circular frame

or a polylobed one. Sometimes the ribbon of the outline is twisted at the top and bottom of the medallion and connected with the upper and lower bands of decorations.[94]

Some motifs appeared together with the radiating inscriptions such as the lotus flower. The flower pattern was repeated in a wide circular band that surrounded the frame of the medallion on the top and sides of the hexagonal table of al-Nasir Muhammad, two of his candlesticks,[95] in addition to the tray of Freer Gallery.[96] The lotus flowers had eight petals and the flowers were arranged facing inwards and outwards alternately and were connected with scrolls (fig.9). Generally speaking, the use of lotus flowers represents one of the Far Eastern, particularly Chinese, influences that left a marked imprint on the flora of the Islamic decoration.[97] The lotus flowers brought by the Mongols to Iran were later introduced to Syria and Egypt and made their appearance on metalwork in Egypt at the beginning of the fourteenth century.[98] The lotus flower survived, together with other motifs, until the end of the Mamluk period.[99]

The second motif that appeared together with some medallions with radiating inscriptions is the flying ducks. The ducks were represented in pairs, usually affronted and with their wings spread. That motif was seen around the central medallion on the tray of al-Kamil Sha'ban and around the central medallion of the tray in Freer Gallery and in both cases, the ducks were alternating with flowers.[100] The flying ducks were also seen close to the radiating inscriptions, not surrounding it, on other metal objects such as the top of the hexagonal table of al-Nasir Muhammad and the rose water sprinkler of al-Nasir Hasan.[101]

The association between the Qalawun family and the flying ducks was discussed by many scholars. Some scholars wrongly considered the duck one of the emblems of Qalawun family, based on the suggestion that the word Qalawun itself means duck in Turkish. But other scholars proved that the representation of ducks was never associated with the name 'Qalawun'. The ducks were also represented in various forms and numbers which deny that they were an emblem. Moreover, the representations of ducks were used before and after the Qalawun family's reign and that proves that it was a mere decorative element and has no specific association with the Qalawun family.[102]

The third motif that was frequently seen with radiating inscriptions is the rosette which was used in the center of the radiating inscriptions. The rosette was among the plants that were used as emblems such as the five-petaled rosette adopted by the Rasulids of Yemen and the six-petaled rosette adopted by the Qalawun family.[103] But none of the rosettes that were used in the center of the radiating inscriptions could be considered an emblem. They were either a six-petaled whirling rosette or an eight-petaled one, as previously discussed. Even the rosette on the tray of al-Kamil Sha'ban and that on the rose water sprinkler of al-Nasir Hassan were both with five petals and therefore cannot represent the emblem of the Qalawun family.

The forth and last motif is the representation of the signs of the Zodiac and their associated planets that was seen on only one example; the tray of al-Tanbugha. The astrological images and representations of the Signs of the Zodiac were present in Islamic art since the twelfth century and were more popular in the eastern regions extending from the Jazira to Khurasan.[104] They generally signify protection for the owner of the object in addition to good fortune.[105] But it

is obvious that this was not a theme frequently associated with radiating inscriptions.

**The meaning of radiating inscriptions: symbolism or decoration**

Radiating inscription with elongated letter shafts pointing to the center of a circular medallion evokes the image of the sun. The circular center resembles the sun disk and the elongated shafts of the letters resemble the rays of the sun. That visual effect was emphasized in many cases by the use of gold for inlaying the inscription, contrasting with the use of silver for other decorative elements on the object.

Some scholars suggested a symbolic meaning for the radiating inscriptions. Eva Baer suggested that the radiant letters which spell out the names and titles of the sultan were symbols intended to call up the light that emanated from the ruling personage.[106] Esin Atil added that the circular inscriptions, rosettes, lotuses and ducks are associated with solar symbolism. She suggested that those motifs may have had astrological meanings and were used as charms for their magical and protective values.[107] James Allen agreed with Atil in considering the lotuses and ducks as solar symbols.[108] As for the radiating inscription itself, he suggested that the artist and the patron desired the viewer to conceive some sort of similarity between the ruler and the sun. The sun disk bears the first titles of the sultan and symbolizes him as the sun.[109]

To the sultan's officers of state, to his mamluks and all who were ushered into his august presence, such objects with radiating inscriptions proclaimed the presence before them of the Sun himself.[110] Allen went even further when he mentioned that al-Nasir Muhammad attributed to himself divine eminence by using the radiating inscription. He explained that in the circular inscription in the Quran box -of al-Nasir Muhammad- God entitles himself 'al-Malik al-Qudus' and in the radiating inscriptions on his objects the sultan entitles himself 'al-Malik al-Nasir'. Therefore, the sultan deliberately was setting himself and his own greatness against that of his creator.[111]

In fact, I disagree with the above-mentioned points of view suggesting symbolic meaning to radiating inscriptions or suggesting intended equation between the ruler and the sun. This disagreement is based on certain reasons which are:

1- The sun motif was used in Islamic art as early as the twelfth or early thirteenth century in Iran[112] and was used on Mamluk metal objects produced in Egypt or Syria by the end of the thirteenth century and during the fourteenth century.[113] It was also used at the bottom of many metal objects surrounded with fish.[114] That means, the sun motif was frequently used in Islamic art and its appearance was prior to the radiating inscriptions and its usage continued till the fourteenth century. The shape of the sun motif made it appropriate to be used as a central motif around which decorations were arranged in circular bands. Therefore, the radiating inscriptions could have been an alternative to the sun motif. It must have been an innovative motif that looks like the sun but using letters for its rays. It must have gained appreciation too and that explains its spread together with the still existing pictorial motif of the sun.

2- The association between rosettes, lotuses and ducks and solar symbolism is not proven in Islamic art. Neither Atil, nor Allen who adopted that idea explained that association or mentioned what these motifs sym[illegible] Moreover, if these motifs were truly associated with solar symbolism, they should have been present in all objects with radiating inscription. But on the contrary, they were present only on few of them, disproving such association.

3- The idea that al-Nasir Muhammad was setting himself and his greatness against that of his

Creator is denied based on another Quranic text on the same Quran box. The box bears the verse:

'قُلْ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ
الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ
الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ'

This Quranic text asserts the omnipotence of God and that only God gives, or takes, sovereignty. That means the ruler is assuring the ultimate power to God and not to himself.

Moreover, many other sultans used their titles in the center of the radiating inscription such as al-Malik al-Salih, al-Malik al-Nasir and al-Malik al-Ashraf. And its hard to believe that they all were setting themselves against God.

4- The above mentioned opinions were probably based on the study of one or few objects with radiating inscriptions. But the present study proved that radiating inscriptions were used on objects made for sultans, amirs of various ranks and other dignitaries. Therefore, it's hard to believe that all those people were intending to liken the patron to the sun.

If the idea of associating a great sultan -such as al-Nasir Muhammd- with the sun could be accepted, how can we explain that association for a young sultan who ruled for a year or two?[115]

And how can we explain such association for an amir? And if the amir was intending to associate himself with the sun, emphasizing his personal prestige, why would he write the name of the ruling sultan in the center of the radiating inscription?

The answers to such questions would probably lead us to believe that the radiating inscription was an ornamental inscription that looks like the sun motifs but carries no symbolic meaning. It was probably appreciated by al-Nasir Muhammad and frequently represented on his metal objects. His successors; his sons and grandsons, followed his tradition and used the same motif to decorate their metal objects. Also high officials, who were generally fascinated to imitate their ruler, followed the same practice. The radiating inscription was probably a fashionable motif at that time. Moreover, the workshops usually produced objects for the sultans together with other objects, which were mass produced ones, to fulfill the demand of the high officers.[116] Such workshops used similar motifs for the objects of the sultan and those of the amirs. The radiating inscriptions were less frequently used during the Circassian Mamluk period but they never disappeared.

To sum up, the radiating inscription is an ornamental inscription that appeared in the fourteenth century and continued to be used till the beginning of the sixteenth century. It was adopted to decorate metal objects of sultans and amirs. The radiating inscription was set inside a circular or polylobed medallion and the shafts of the letters were elongated and point to the central circle which bears a rosette, the title of the sultan or a praise for him or the emblem of the amir. The naskh or thuluth scripts were generally adopted for the radiating inscription.

## Notes

1 A. Walch, *Calligraphy in Arts of the Muslim World* (New York, 1979), 22.

2 Doris Behrens-Abouseif, *Beauty in Arabic Culture* (Princeton, 1999), 139.

3 Doris Abouseif, *Beauty in Arabic Culture*, 140.

4 Eva Baer, *Metalwork in Medieval Islamic Art* (Albany, 1983), 209.

5 Sheila Blair, *Islamic Inscriptions* (Edinburgh, 1998), 117- 118.

6 Baer, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, 209; Blair, *Islamic Inscriptions*, 118.

7 Baer, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, 211.

8 David Rice, 'Studies in Islamic Metal work IV', *BSOAS* XV/3 (1953), 498; Geza Fehervari, *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Kier*

*Collection* (London, 1976), 123; Baer, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, 192; *Islamic Ornament* (1998), 69; Esin Atil, W.T. Chase, P. Jett, *Metalwork in the Freer Gallery of Art* (Washington, 1985), 24; Blair, *Islamic Inscriptions*, 123; Robert Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture* (London, 2004), 155.

9 Height 70 cm., diam. 39 cm.

10 Ernst Grube, *The World of Islam* (NewYork-Toronto), 1967, pl. 67; *Islamic Art in Egypt* 969-1517A.H.: An Exhibition (Cairo,1969), 69, pl.10; Gaston Wiet, *Objets en Cuivre* (Cairo, 1983), 14-18, pl. I-II; R. Hillenbrand, *Art & Architecture*, pl. 117; Nasser Khalili, *Islamic Art and Culture: A Visual History* (New York, 2005), pl.119; Bernard O'kane, T*he Treasures of Islamic Art in the Museum of Cairo* (Cairo, 2006), pl.137.

11 Height 34 cm., diam. 30 cm.

12 Wafiyya 'Izzi, 'Objects Bearing the Name Of An-Nasir Muhammad and his Successors', *Collque international sur l'histoire du Caire* (Cairo, 1969), 235- 236, pl. 1. She probably means by the cartouche the epigraphic emblem of the sultan which was عز لمولانا السلطان .

13 D. Rice, 'Studies IV', 497, fig.8, but he didn't mention the reading of the radiating inscription.

It's worth mentioning that Rachel ward mentioned another candlestick attributed to al-Nasir Muhammad the base whish was also decorated with two circular medallions with radiating inscription. The centre of each medallion contains the word 'Muhammad', surrounded with radiating inscription, Followed by a circular band of lotus flowers: Rachel Ward, *Islamic Metalwork*, (1993), 26, n.14.

14 It's made of brass and inlaid with gold, silver and a black compound, h. 36.5 cm., diam. 16.5 cm.

15 Wiet, *Objets en cuivre*, 204, n.195; James Allen, *Islamic Metalwork: the Nuhad Es-Said Collection* (London, 1982), 86, n.15; Baer, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, fig.170; *Islamic Ornament*, fig. 89.

16 Dimensions of the bulb: h. 50 cm., diam. 40 cm.

17 Wiet, *Objets en cuivre*, 46-47, n.1482, pl. IX; Doris Abouseif 'Mamluk and Post-Mamluk Metal Lamps', *Supplement aux Annales Islamologiques* 15 (1995), 44, pl. 28.

18 Height of the stand 29cm, diam.31cm.

19 Wiet, *Objets en cuivre*, 160,n.445, pl. LXXIV but he didn't mention the text of the radiating inscription.

20 G. Fehervari, *The Keir Collection*, 129, n.159, pl.56.

21 A brass cylindrical container inlaid with silver and gold, h. 26cm., diam. 17cm.

22 'Izzi, *Collque international sur l'histoire du Caire*, 237, pl. 2, 4. but she didn't mention the text of the radiating inscription.

23 A brass qum-qum, h. 22cm. and diam. 8cm. It is preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo.

24 'Izzi, *Collque international sur l'histoire du Caire*, 238, pl. 6.

25 A mosque lamp preserved in the Museum of Islamic Art, h.36 cm., diam. 37cm.

26 Wiet, *Objets en cuivre*, 110-111, n. 4082, pl. X.

27 A brass tray inlaid with silver and gold and its diameter is 96 cm.

28 Ward, *Islamic Metalwork*, 9, pl.1.

29 Brass rose water sprinkler inlaid with gold and silver, h. 22.5 cm., diam.9 cm. It's preserved in the Museum of Islamic art in Cairo.

30 *Islamic Arts in Egypt*, 88, n. 79; *The Arts of Islam, Hayward Gallery* (1976) 194, n. 225; Atil, *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks* (1981), 98, n. 31; O'kane, *The Treasures*, 121, pl.108.

31 It's preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo and made of brass inlaid with gold and silver. It's height is 8cm., w. 9cm., l. 31cm.

32 *Islamic Art in Egypt*, 89, n. 80; *The Arts of Islam*, 194, n. 224; Wiet, *Objets en cuivre*, 123-125, pl. III, IV. But Wiet mentioned the text of the radiating inscription as: عز لمولانا السلطان المالك الملك العالم العامل الغازي المجاهد المرابط But the reading proved to be al-'adil not al-Ghazi, See also: عبد الرؤوف علي يوسف، متحف الفن الإسلامي، هيئة الآثار المصرية (القاهرة، ١٩٨٣)، ٤٠

33 Diameter of the tray 78.8 cm.

34 Grube, *The World of Islam*, 110, pl. 65; T. Stanley, *Palace and Mosque: Islamic Art from the Middle East* (1983), 93, pl.105; James Allan, 'Sha'ban, Barquq, and the Decline of the Mamluk Metalworking Industry', *Muqarnas* 2 (1984), 85, pl. 1.

35 Allan, *Sha'ban, Barquuq*, note n. 1, 92.

36 Cast quaternary alloy inlaid with silver. h. 9.8 cm. and rim diam 17.3 cm.

37 Allen, *Metalwork of the Islamic World: The Aron Collection* (London, 1986), 86, n. 9.

38 Quaternary alloy inlaid with silver, h. 29.8cm., diam. of tray 12.9 cm.

39 Allen, *The Aron collection*, 90, n. 11.

40 Brass tray inlaid with silver and gold, diam. 28.9 cm, h. 3.2 cm.

41 Atil *et al.*, *Metalwork*, 167-168, n. 22.

42 A brass cylindrical box inlaid with silver and preserved in the Kuwait National Museum. h. 11.6 cm., diam. 10.6cm.

43 Atil, *Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait* (New York, 1990), 206, n.67.

44 A brass tray stand inlaid with silver, gold and a black compound, h.22.6 cm., diam. 24.4 cm.

45 The band of inscription on the lower conical part bears the text:المرابطى المثاغرى الذخري الهمامي/الكفيلى المبرى القومى الناصرى

Allen, *The Nuhad Es-Said Collection*, 96.

46 Allen, *The Nuhad Es-Said Collection*, 96, n.9.

47 Atil, *Art of the Mamluks*, 97. The text of inscription was not mentioned.

48 A brass tray was originally in the Collection of Yousif Kamal and its diameter is 45 cm. Wiet, *Objets en cuivre*, 161, n.446, pl. LXXIII. But he didn't mention the text of the radiating inscription.

Wiet suggested the year 736 A.H. as a date for this tray but the comparison between it and the tray of Sha'ban, which reveals clear influence on the second, suggests that it was not made earlier than 746 A.H.

49 Cylindrical brass box inlaid with silver and gold and preserved in Louvre, h. 17.6cm, diam. 15 cm.

Aydemir held the post of dawadar under al-Malik al-Nasir Hassan and became the governor of Aleppo in 773A.H./ 1371 AD: Rice, *Studies* IV, 490.

50 Rice, *Studies* IV, 492.

51 Rice, *Studies* IV, 490, 498, pl. III-a.

52 A bronze mirror inlaid with gold and silver. It was first preserved in Victoria and Albert Museum and now in Topkapi Museum and its diameter is 78.8 cm.

53 He is Alaa' al-Din Altanbugha (d. 1342 AD), viceroy of Syria and cup-bearer to Sultan al-Nasir Muhamad. Hillenbrand, *Art and Architecture*, pl. 119.

54 Grube, *The World of Islam*, 110, n. 66; J.M. Rogers, *Topkapi: the Treasury* (London, 1987), 205, pl. 109; Hillenbrand, *Art and Architecture*, pl. 119.

55 The height of the bulb is 46 cm. and its diameter is 59.

56 Wiet, *Objets en cuivre*, 140-141, n. 8535, pl. XLII.

57 A brass basin with a height of 21 cm. and diam. 45cm.The basin is attributed to Khuand of sultan Qaytbay who must be Fatema bnt Khas Bek the only wife of the sultan.

58 Wiet, *Objet en cuivre*, 115-116, n.4120, pl. XLIV.

59 A bronze lamp preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo, its height is 142cm and its diameter is 85cm. The diameter of the tray is 108cm.

60 Wiet, *Objets en cuivre*, 28, n. 239, pl. XXI.

61 Wiet, *Objets en cuivre*, 15-18, n. 139, pl. I, II and see fig.1-A,B in the present study.

62 Ward, *Islamic Metalwork*, pl.14.

63 See fig. 2-A.

64 Allen, *The Aron Collection*, 86

65 See fig. 6-B.

66 See fig. 5-A.

67 See fig. 4-A.

68 See fig. 4-B.

69 See fig. 2-B.

70 See fig. 3-B.

71 Wiet, *Objets en cuivre*, pl. X.

72 See fig. 7-B.

73 Wiet, *Objets en cuivre*, pl. XLII.

74 Wiet, *Objets en cuivre*, pl. LXXIV.

75 'Izzi, *Collque international sur l'histoire du Caire*, 238, fig. 6.

76 See fig. 7-A.

77 See fig. 4-A.

78 Wiet, *Objets en cuivre*, pl. XLIV.

79 Qaytbay had three epigraphic emblems that were used on his objects and buildings, and the three of them contain his name, title and prayer with variations in the way they were written. For more details about these emblems see:

أحمد عبد الرازق، الرنوك الإسلامية (القاهرة، 2001)، 199–198.

80 See fig. 8

81 In the case of the radiating inscription on the bottom of a bowl of an amir, see page 102.

82 In the case of the radiating inscription on the Incense burner of al-Nasir Muhammad and the tray of amir Altanbugha.

83 See texts in page 98-99.

84 See fig. 2-B and fig.11.

85 See fig. 4-A.

86 See fig. 13

87 See fig. 1-B and the same practice could be seen on the incense burner in fig. 11.

88 See fig. 4-A

89 Eva Baer, *Islamic Calligraphy* (Cairo, 2006), 337.

90 See fig. 1, 2-B, figs. 10 and 11.

91 See page 105.

92 The candlestick of an officer of al-Malik al-Nasir; See fig. 7-B

93 The tray stand of an officer of al-Malik al-Nasir but the centre of the radiating inscription bears the title 'al-Malik al-Salih' who must be the ruling sultan when the stand was made; See fig. 7-A.

94 See fig. 2-B, 3-B, 4-B.

95 See fig. 9 for the hexagonal table, fig. 2-A for the candlestick of Museo Artistico Industriale at Rome and another candlestick in: Ward, *Islamic Metalwork*, fig. 14.

96 See fig. 6-A.

97 Farid Shafi'I, *Simple Calyx Ornament in Islamic Art* (1957), 15.

98 زكي محمد حسن، الصين وفنون الإسلام (1941)، 14-16؛ نادية حسن علي أبو شال، المبخرة في مصر الإسلامية- دراسة حضارية وأثرية، (رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1984) 74؛ محمد عبد الودود عبد العظيم، دراسة مقارنة للكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، (رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004) 245-247

99 Atil, *Art of the Mamluks*, 51.

100 See fig. 4-A and 6-A.

101 See fig. 1-A and 4-B.

102 حسين عليوه، كراسي العشاء المعدنية في عصر المماليك (رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1970)، 275؛ محمد عبد الودود، الكتابات والزخارف، 294-295

There are countless examples of metal objects dating back to the reign of Qalawun familywith the flying duck motif. See: M.S. Dimand, *A Handbook of Muhammadan Art* (1958), 149; *L'Islam dans les collections nationales* (1977), 80, pl.96; Prisse d'Avennes, *Islamic Art in Cairo* (1999), 168,170-171.

103 أحمد عبد الرازق، الرنوك، 92-89؛ محمد عبد الودود، الكتابات والزخارف،253-251

104 For more details about the Signs of the Zodiac and their associated planets see: Baer, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, 245-274; S. Carboni, *Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art* (1997), 3-8.

105 Allen, *Nuhad Es-Said Colliction*, 15-16.

106 Baer, *Islamic Ornament*, 127.

107 Atil, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, 169.

108 Allen, *Nuhad Es-Said Collection*, 88.

109 Allen, *Nuhad Es-Said Collection*, 24.

110 Allen, *Nuhad Es-Said Collection*, 24.

111 Allen, *Nuhad Es-Said Collection*, 25.

112 Carboni, *The Zodiac and their associated planets*, 20.

113 Nurban Atasoy *et al.*, *The Art of Islam* (1990), 128; Carboni, *The Zodiac and their associated planets*, 8, 12, 14, 40

114 Baer, 'Fish-pond' ornament on Persian and Mamluk Metal Vessels', *BSOAS* 31, 1968, pl. VI, VII, VIII, IX, XI.

115 Such as al-Nasir Ahmad, al-Kamil Sha'ban and al-Mansur Muhammad.

116 That explains the lack of the name of the patron in most of the objects made for amirs.

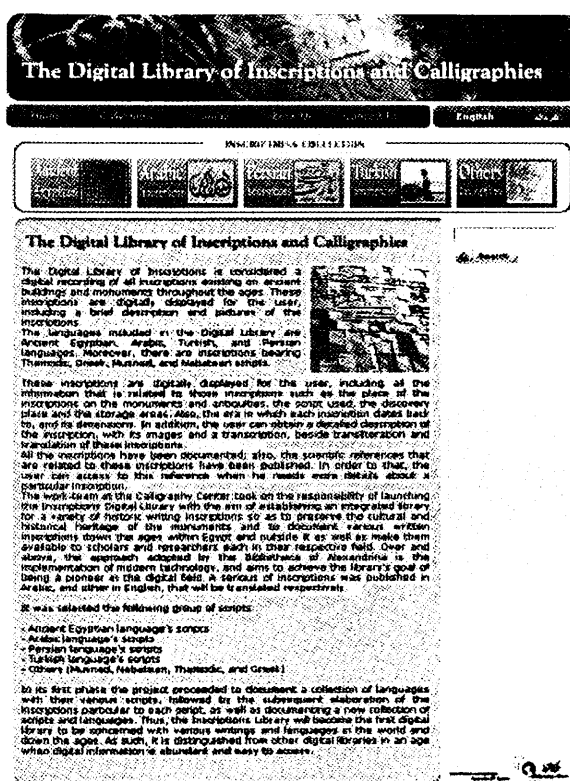
# The Digital Library of Inscriptions and Calligraphies

**Calligraphy Center**

Digital publications have become one of the means adopted by the world today for preserving cultural and historical heritages. To this end, the BA Calligraphy Center has established an electronic project which documents and publishes different ancient inscriptions. This project is called 'The Digital Library for Inscriptions and Calligraphy'. It comes at the top of the goals of the Calligraphy Center, which has taken upon itself the publication of different calligraphy styles and inscriptions, especially those left behind by the different languages that influenced Egypt. The center makes all of this available to scientists, scholars, and amateurs in the form of a simple digital content on the website of the center.

The library is considered a digital archive for the writings and inscriptions on buildings and monuments throughout the ages. These inscriptions are displayed on the website of the Digital Library for Inscriptions and Calligraphy in digital form, which includes photographs and a brief description of these inscriptions.

The Digital Library for Calligraphy and Inscription launched 1500 inscriptions on 13 August, and less than one year later, thanks to the efforts of the Calligraphy Center research team, this number now exceed 4000 inscriptions, all available for free.

The BA staff who are carrying out this project have made sure that the website of the Digital Library for Inscriptions and Calligraphy has a simple design and is easy to use, so as to enable the largest number of researchers to benefit from the ancient inscription treasures, and to attain abundant

pictures and references for each inscription. Users can browse easily through the inscriptions on the Digital Library for Inscriptions and Calligraphy, as they are categorized according to the original language of the inscription, the classification and type of the monument. Users can also find the required inscription by using an advanced search which enables them to search using the number of the inscription, or the place where it is kept, or the place where it was found, or the historical period to which it belongs In this way, the researcher can find everything related to the inscription: high-resolution

pictures, inscription analyses, information and a brief description of the monument, in addition to a translation of the inscription.

In its initial stage, the project began with the documentation of the calligraphies of the group of languages that comprises the ancient Egyptian language, Arabic, Persian, Turkish, and Greek. This is in addition to another group of various calligraphies, namely, the Thamudic, the Nabataean, and the Musnad. As the documentation of the calligraphy of each group of languages is completed, work begins on a new group of languages.

The first language among this group of calligraphies is the ancient Egyptian language. This language of the ancient Egyptians passed through several stages, each of which had a different form of writing. It started with the Hieroglyphic calligraphy, which was then simplified into the Hieratic (which literally means: the priestly calligraphy). After that came the Demotic which was a very short form of writing used for the purposes of daily life. Finally, the Coptic calligraphy appeared, it was a result of the Hellenic civilization and a mixture of the Greek and Demotic calligraphies.

Each of these four calligraphies, which merged under the umbrella of the ancient Egyptian language, has left many monuments and artifacts, which carry ancient engravings reflecting the development of the ancient Egyptian language.

Some of the most memorable of these monuments are: the funereal collection of king Tutankhamen, with its mausoleums, statues, and royal slogans, Hatchepsut's obelisk at El-Karnak and Ramses II's obelisk, the cemetery of Nefertari that is considered the most famous and beautiful of the cemeteries at the Valley of the Queens, and a set of literary texts like the texts of King Unas' pyramids, and royal paintings like the painting of Merenptah that is mistakenly known as the painting of Israel. All this is in addition to the Coptic icons preserved at the Coptic museum in Cairo.

The second language, no less important than the ancient Egyptian language, is Arabic, the language of the holy Koran which is known as the language of the letter 'ض daad' because it is the only language where this letter is found. Many forms of Arabic calligraphy have appeared in numerous ancient engravings, the most important of which are

the Kufic and the Naskh calligraphies. Moreover, there are also the Thuluth, Ijaza, and Persian styles as well as other Arabic calligraphy styles. The Arabic calligraphy collection is distinguished by its richness and variety. For example, the digital library has the splendid calligraphies of Mohamed Ali's Mosque at the citadel which is resplendent with a huge amount of ancient writings in Arabic, Turkish, and Persian. There are also ancient calligraphies at the fountain of Om Abbas, which is considered one of the most important fountains that show calligraphies in Arabic and Turkish, dating back to the age of the Ottoman Empire in Cairo. It is also worth mentioning that the calligraphies of Mohamed Ali's Mosque at the citadel and those of the fountain of Om Abbas are being published for the first time through the Digital Library for Calligraphy and Inscriptions.

The centre for calligraphy has also taken it upon itself to document the calligraphies of ancient mosques in Alexandria and Rosetta. One of the most important mosques in Alexandria is El-Boseiry Mosque that carries ancient calligraphies including the famous 'Nahg El-Borda' poem in praise of the prophet Mohammed (PBUH). Similarly, two of the most important mosques in Rosetta are the mosques of Domeksis and El-Abbassy. In addition, the calligraphy of many other Islamic buildings has been published by the Digital Library.

The digital library's interest in documenting Arabic calligraphy has not only been confined to the calligraphies that were documented in Egypt, but it has also been interested in calligraphies outside Egypt. Some of these calligraphies are: the calligraphies of the palaces of Alhambra, the splendors of the Islamic civilization in Andalusia, and the group of tombstones of Saada cemetery in Yemen. This cemetery, with its dated tombstones that are ornamented with rich Islamic engravings, is considered one of Islamic

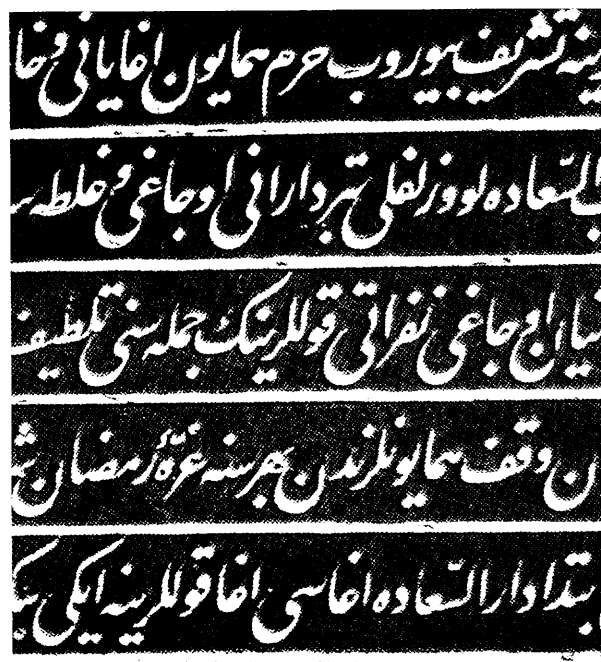
history's scriptures for the city. The centre for calligraphy has also documented the most important Arabic calligraphies engraved in the Great Mosque in the Algerian Republic in Telmcen and the Great Mosque in Constantinople; as well as a group of tombstones in the museum of Telmcen.

The digital library has also documented the whole tombstone collection of the Mo'alaat cemetery in Mecca, which contains the bodies of some of the eminent companions of the prophet, and has a great number of tombstones that reflect the development of the kufic calligraphy up to the end of the Ayyubid age.

Islamic coins are considered some of the most important documents that provide us with true and accurate information that help us study Islamic history from all aspects. From that respect, the calligraphies of a group of Islamic dinars from Jeddah in Saudi Arabia have been published among the Arabic calligraphies in the digital library.

The third language, Greek, represents an important stage of Egyptian history. In this stage the Greek civilization mixed with the Egyptian to produce a new blend that manifested itself in the Hellenistic civilization after the Greek language had become the official language of the country. This trend started to appear with the coming of Alexander the Great to Egypt and his establishment of its new

capital, Alexandria. That is why the Digital Library for Calligraphy has ancient Greek calligraphy in Alexandria, such as the ancient calligraphy inscribed on Diocletian's Pillar -which is known as the Pompey's Pillar-the Foundation plaques of the Serapeum Temple of Alexandria, the ancient calligraphy of El-Rass El-Soda temple, the area of Kom El-Shoafa, and the area of Kom El-Dekka. The centre also published a new collection, which was never published before, of Ptolemaic currencies illustrating the history of the Ptolemaic family in Egypt. The discovery of the Rosetta Stone also caused the decoding of the symbols of the ancient Egyptian language, which was a golden key to understanding many sides of the ancient Egyptian civilization. The stone has been documented in three types of calligraphies. These are: the Hieroglyphic, the Demotic, and the Greek. That is why the digital library published the whole text and the translation of the Greek and Demotic texts.

The Turkish language, the language of the Ottoman Empire, illustrates the aesthetics of the Arabic calligraphy in which it was written, as it has been greatly influenced by the Arabic and Persian languages. The Islamic buildings in Egypt abound with Turkish inscriptions, the most memorable of which is memorial inscription of the Bulaq Press, the first official governmental printing press ever, established in Egypt in the age of Mohamed Ali. This inscription has been published exclusively by the

Digital Library for Calligraphy and Inscriptions.

The digital library also includes Persian calligraphy among a collection of important Persian manuscripts from the museum of Islamic art in Malaysia. The library publishes this collection exclusively in the guide to Rhythm and Verses exhibition 'Angham wa Ayat', which has chosen the BA Calligraphy Centre to be its partner in success.

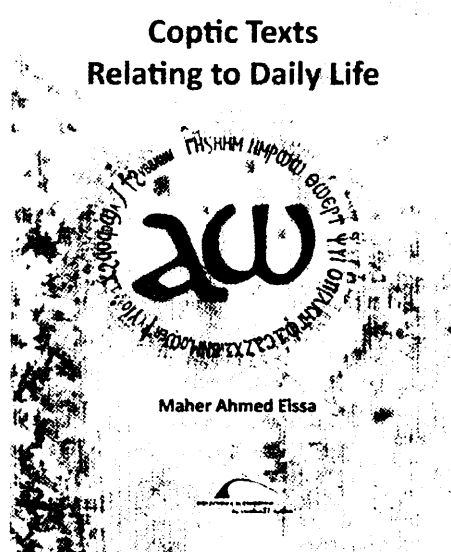
The last section of the library is devoted to a display of a collection of ancient Arabic calligraphies. These are the Musnad, the Nabataean, and the Thamudic calligraphies. This section includes stone engravings documented in these calligraphy styles, and they have been found in Yemen, the Nabataean city of Hajar, Jebba in Ha'il, and the area of Al-Jawf in Saudi Arabia.

This project is indeed befitting of the ancient civilization and history of Egypt. It deserves all the care and the attention of the researchers and specialists in the field of writings and calligraphy worldwide. It also deserves to be part of the BA's series of achievements in documenting the past using the technology of the modern age.

# Book Review

# Coptic Texts from Daily Life

**Sherine Ramadan**

| **Book Title:** | **Coptic Texts from Daily Life** |
|---|---|
| Author: | Maher Ahmed Eissa |
| Publisher: | Bibliotheca Alexandrina |
| Year of Publication: | 2008 |
| ISBN: | 978-977-452-173-7 |
| No. of Pages: | 88 |
| Book Size: | 17 X 24 cm |

The book includes three chapters, in addition to preambles (introduction, list of abbreviations and list of illustrations) and the appendices (conclusion, list of references and illustrations).

The importance of this book lies in the fact that it contains Coptic texts from the Coptic Museum – published for the first time – related to daily life and illustrating how Egyptians lived in this era (from the 5th century to the 9th century) which is sometimes referred to as the Coptic Era.

## Chapter One

### Manuscript No. 3530

The manuscript is a personal letter written in literary Upper Egypt dialect, dated around the 8th century AD. This letter includes the main elements of Coptic letters: opening and greeting, body of the letter, followed by the ending and the address.

It seems that this letter was sent to a person of high stature in a monastery or a church. This is clear from the use of different official expressions in the elements of the letter. From the few signs in the letter, it obviously tackles an issue pertinent to the monastery. In this regard, the author of the book indicates that most of the time, one cannot know the full content of the letter, although the letter is complete. This is due to the way Coptic letters are. The letter head with the recipient includes a certain topic known to only the two of them without mentioning any details. Therefore, the letter appears short and unclear to us.

One of the most important topics that the author deals with in this chapter is the different forms of greeting that come at the beginning of the letter, and the importance of each form.

The author also tackles the problem of Coptic proper nouns and their divisions, with special focus on Coptic names and their different sources.

## Chapter Two

### Manuscript No. 4057

This is a letter written in the Upper Egypt dialect with some affects from the Middle Egypt dialect. The letter was found in Kom Eshkaw.

The importance of this letter goes back to its belonging to the 'Dioscorus of Aphrodito Coptic Archive'. Dioscorus, a jurist and a poet, lived in the 6th century AD. He composed many poems and writings in Greek. All his works were published in the Greek language. However, the texts written by Dioscorus in Coptic remain unknown. Most of his Coptic papyri were destroyed upon discovery because the researchers then did not care and did not know their importance. Antiquity dealers took what remained and we did not know anything about those until recently.

In this chapter, the author focuses on this unique text with respect to its linguistic content and the cultural and historical information it contains, in addition to the idea it gives on the Greek and the Dioscorus Coptic archive.

The author also focuses on the importance of the Coptic archive, as the Coptic texts in this archive; one of which is text 4057, gives us a clear and almost complete idea on life in Egypt during that time.

One of the important issues with which the author dealt was that of omitting, adding or inverting some letters in the words without causing any change in the meaning, like the letter 'ϩ' 'Horee'.

At the end of the chapter, the author tackles the phenomenon of writing some parts of the Coptic letter, especially the address, in Greek, and clarifies the reason for this.

## Chapter Three

*Three Manuscripts*

This chapter contains three different manuscripts; one contract and two letters.

### 1st Manuscript

This is a financial contract which date goes back to the end of the 8th century/beginning of the 9th. In this part of the chapter, the author focuses on the different forms of Coptic contracts and gives a lot of information on how Coptic contracts in particular and Coptic documents in general are dated.

### 2nd Manuscript

This is a letter written in Upper Egypt Dialect, with some affects from the Fayoum dialect. It dates back to the end of the 8th century/beginning of the 9th. It tackles a financial problem between the sender and the recipient. In this part, the author focuses on some affects of the Fayoum dialect within Upper Egyptian texts. He also focuses on money-related words.

### 3rd Manuscript

This is a letter that dates back to the 6th century, written in Upper Egypt Dialect, and contains information on agriculture, especially on agricultural products.

At the end of the book, the author offers some information on the texts he published and their importance, in addition to ways to benefit from them while studying the Egyptian society during the Coptic era.

## Calligraphy Center Publications

***Cryptography in Ancient Egyptian Civilization,*** This book addresses the start and evolution of cryptography in the ancient Egyptian civilization, up to the end of the Late Period. It includes an introduction which sheds light on the presentation of the nomenclature currently known among language scientists as Cryptography and a search for the ancient Egyptian nomenclature that may have been given to this type of writing, which includes many secret and difficult aspects. Some Egyptian words that reflect secrecy and mystery have been annexed to the ancient Egyptian language, demonstrating diversity and the abundance of words reflecting secrecy in ancient Egypt.

That is in addition to four main parts of the book; the preamble, cryptography in ancient Egyptian civilization, forms of cryptography in ancient Egyptian civilization and finally, the fourth part which is dedicated to scarab cryptography

---

***Journey of Writing (Arabic Version),*** This book responds to the objectives of the BA Calligraphy Center; to study the writings history all over the world, particularly in Egypt. The book investigates and documents the history of writings appeared in Egypt in the different period. It starts with a study of the Predynastic writings, then it displays its evolution to Hieroglyphs, Hieratic and Demotic, then Coptic writings. In a later phase, the Greek became the official language of Egypt, then the book refers the appearance of foreign communities' writings such as: Aramaic, Hebrew, Syriac, Meroitic, Tifinagh, till the Arab conquest of Egypt and the dominance of Arabic Language as the official language of Egypt.